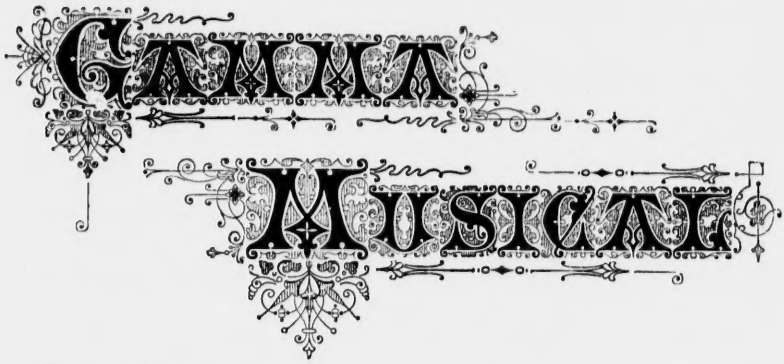
ÉDITION POPULAIRE.

OTTAWA
J. L. ORME & SON
123, SPARKS STR.

LE



OU EXPOSÉ RAISONNÉ DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE ACCOMPAGNÉ DE L'HISTORIQUE DES SIGNES ET DES FAITS, À L'USAGE DES ÉLÈVES DES ÉCOLES ET COURS DE MUSIQUE

PAR

GUSTAVE SMITH.

1888.

OTTAWA:
J. L. ORME ET FILS, 113 RUE SPARKS.

WOODBURN IMPRIMEUR.

Enregistré conformément à l'acte du Parlement du Canada, en l'année mil-huit-cent quatre-vingt-sept, par GUSTAVE SMITH, au bureau du Ministre de l'Agriculture.

AVIS DE L'EDITEUR.

Le *Gamma Musical* que nous offrons au public est indispensable aux mères de famille comme aux professeurs dans les Ecoles et Cours publics. Ce livre se distingue par la clarté et la brièveté dans l'exposé des premiers éléments de la musique et du piano, ainsi que par un grand nombre d'exemples mis à la portée des enfants.

Le but de l'auteur a été de reproduire sous une forme nouvelle les *principes* d'un art si généralement cultivé et auquel on ne saurait trop s'intéresser.

On peut le dire, c'est un ouvrage qui se recommande de lui-même à l'attention de MM. les Directeurs des Collèges et des RR. SS. Supérieures des Couvents.

Nous osons espérer que le *Gamma Musical* méritera les suffrages des instituteurs et du monde musical.

J. L. ORME et FILS.

EXPOSÉ RAISONNÉ

des

PRINCIPES DE LA MUSIQUE

ACCOMPAGNÉ DE L'HISTORIQUE DES SIGNES ET DES FAITS.

Notice Historique.

1. **D.**—Qu'est-ce que la musique ?

R.—La musique est un *art de sentiment* par lequel, avec des sons, on exprime les diverses sensations de l'âme.

2. **D.**—À qui attribue-t-on l'invention et la restauration de la musique ?

R.—*Jubal*, fils de *Lamech* et d'*Ada*, descendant de Caïn, et qui vivait l'an du monde 622, inventa quelques instruments ; il fut dès lors regardé comme inventeur de la musique. Après le déluge, les restaurateurs de cet art furent *Cham*, et son fils *Mezraïm*, roi d'Egypte, descendant de Noé, en l'an 2188 avant Jésus-Christ. Des auteurs pensent que ce fut *Hermès Trismégiste*, secrétaire d'*Orisis*, lequel vivait 1980 ans avant Jésus-Christ ; mais il est plus vraisemblable, et les Grecs de l'antiquité le pensaient, que la musique est née avec le monde et que les hommes cités comme inventeurs ou restaurateurs de la musique doivent être regardés comme s'en étant les premiers plus spécialement occupés : car le langage chanté est aussi naturel à l'homme que le langage parlé.

3. **D.**—Que se propose-t-on dans l'étude de la musique ?

R.—On se propose d'apprendre à calculer et à écrire les *sons*.

4. **D.**—Qu'appelez-vous *sons ?*

R.—On appelle ainsi tout bruit résonnant et appréciable à l'oreille.

5. **D.**—Combien y a-t-il de sons ?

R.—Il y en a *sept* principaux.

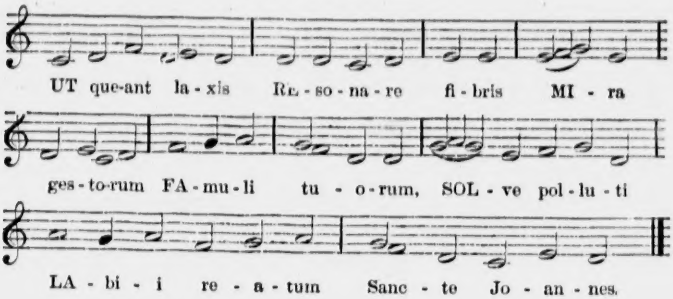
6. **D.**—Comment se nomment-ils ?

R.—Ils se nomment : *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, et *Si*.

7. **D.**—Par qui ont-ils été ainsi nommés ?

R.—Les six premiers l'ont été par Guido d'Arezzo, moine Italien, qui vivait au onzième siècle ; ces noms sont les premières syllabes de chaque vers de la première strophe de l'hymne de St. Jean : *Ut queant laxis*, etc. Il a choisi ces syllabes parce que les notes sous lesquelles elles se trouvent forment une suite de six sons échelonnés par secondes ; en voici le chant en notation moderne :

HYMNE DE ST. JEAN.



Le *Si*, septième son, a été nommé par Jean Lemaire, musicien Français, qui vivait au dix-septième siècle.

8. **D.**—Les lettres alphabétiques qui se trouvent au chevillé du piano ne représentent-elles pas aussi les sons ?

R.—Elles les représentent dans cet ordre : A *la*, B *si*, C *ut*, D *ré*, E *mi*, F *fa*, G *sol* ; cette désignation des sons est attribuée à *Saint Grégoire*, pape, qui vivait vers la fin du sixième siècle.

9. **D.**—De combien d'éléments se compose la musique ?

R.—La musique se compose de *trois* éléments.

10. **D.**—Quels sont ces trois éléments ?

R.—La *Mélodie*, l'*Harmonie* et le *Rhythme*.

11. **D.**—Qu'est-ce que la *Mélodie ?*

R.—La *Mélodie* est une succession de sons disposés dans un ordre toujours varié, et formant pour ainsi dire une infinité de dessins, propres non-seulement par leur effet à charmer l'organe auditif, mais encore selon les différentes organisations à émouvoir les sentiments les plus intimes de l'âme.

12. **D.**—Qu'est-ce que l'*Harmonie ?*

R.—L'*Harmonie* est une science dont les règles ont pour résultat d'enchaîner d'une manière régulière, différents sons qui doivent être entendus simultanément, et de prévenir tous les écarts qui en rendraient l'exécution trop difficile, hasardée ou même inadmissible.

13. **D.**—Qu'est-ce le *Rhythme ?*

R.—Le *Rhythme* dans sa signification la plus étendue est le rapport qu'ont entre elles différentes parties formant un même tout.—Chacune de ces parties s'appelle encore Rhythme ou Phrase : dans cette acception le Rhythme est le caractère symétrique d'un ou de plusieurs groupes de notes formant un dessin mélodique.

REMARQUES.

Le Rhythme quoique indispensable à la musique, n'a rien de musical par lui-même ; en effet, les personnes qui ne possèdent pas la juste appréciation des sons, ne seront impressionées que par cet élément.

Si l'on borne l'harmonie à une simple succession d'accords sans qu'elle présente à la fois une mélodie, l'harmonie peut alors se passer du rhythme, c'est-à-dire que les accords qui s'enchaînent et se succèdent, peuvent avoir une durée indéterminée. Il n'en est pas ainsi de la mélodie, car le plus élégant dessin mélodique, étant réduit à des sons d'une durée égale, devient une cantilène informe.

La mélodie isolée, malgré le charme qui lui appartient, perd incontestablement une partie de sa valeur, si elle n'est pas soutenue par une correcte harmonie. La mélodie sans l'harmonie, est une fleur à laquelle on a coupé la tige et le feuillage qui doivent lui servir d'appui et d'ornement.

Or, la fusion des trois éléments mise en œuvre avec génie et perfection d'art produira une musique propre non-seulement à exciter l'admiration des connaisseurs, mais encore à plaire à toutes les organisations.

La mélodie procédant directement du goût et de l'inspiration, ne peut avoir d'enseignement.

L'harmonie au contraire, ayant la mission de faire apprécier le rapport des sons dans toutes leurs combinaisons, demande une étude analytique, approfondie et consciencieuse.

PREMIÈRE PARTIE.

ARTICLE I.

De la Portée.

1. **D.**—Quels sont les Signes dont on se sert pour écrire la musique?

R.—Ce sont : la *Portée*—les *Clefs*—les *Notes*—les *Figures de notes*—les *Silences*—le *Point*—le *Dièse*—le *Bémol*—et le *Bécarre*.—Il existe aussi plusieurs autres signes ou *signes accessoires* pour exprimer les nuances musicales.

2. **D.**—Sur quoi écrit-on la musique?

R.—Sur cinq lignes horizontales et parallèles, lesquelles se comptent de bas en haut.

3. **D.**—Combien ces cinq lignes forment-elles d'espaces?

R.—Quatre espaces parmi lesquels les notes s'écrivent aussi.

4. **D.**—Comment appelle-t-on la réunion de ces cinq lignes?

R.—La *Portée musicale.*

Lignes :	LA PORTÉE.	Espaces :
Cinquième		
Quatrième		Quatrième.
Troisième		Troisième.
Deuxième		Deuxième.
Première		Première.

5. **D.**—Pourquoi lui donne-t-on ce nom?

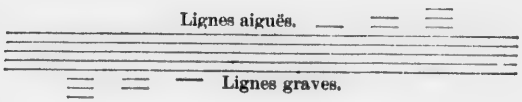
R.—Parce qu'elle contient l'étendue ou la *portée* d'une voix ordinaire.

6. **D.**—Cette portée de cinq lignes suffit-elle pour écrire la musique?

R.—Non ; mais lorsqu'on est obligé de la dépasser, soit en haut, soit en bas, on y ajoute de *petites lignes additionnelles*, dont le nombre n'est pas limité.

7. **D.**—Quel nom donne-t-on à ces petites lignes additionnelles?

R.—Les lignes placées en haut ou en bas de la portée s'appellent *lignes graves* et *lignes aiguës*.—Exemple :



8. **D.**—À qui attribue-t-on l'invention de cette portée?

R.—À Guido d'Arezzo, pour les quatre premières lignes : Jean de Muris, chanoine français, qui vivait au quatorzième siècle, ajouta la cinquième ligne.

9. **D.**—Comment représente-t-on les sons ?

R.—Par des signes qu'on appelle *notes.*

10. **D.**—À quelle époque et par qui furent faits les premiers essais d'une *notation* ou signes de convention ?

R.—Au neuvième siècle, par Huhbalde, moine de Saint-Amand.

11. **D.**—Qui nous indique que telle note représente tel son plutôt que tel autre ?

R.—Ce sont des signes qu'on nomme *clefs.*

ARTICLE II.

Des Clefs.

1. **D.**—Qu'est-ce qu'une *clef ?*

R.—Une clef est un signe qu'on pose généralement au commencement de la portée, et même peut prendre telle ou telle position sur toute l'étendue de la portée, selon que les notes qui suivent doivent représenter des sons plus ou moins graves.

2. **D.**—Combien y a-t-il de clefs et comment se figurent-elles ?

R.—Il y en a trois qui sont : la clef de *Sol*—la clef d'*Ut*—et la clef de *Fa.*

Clef de SOL. Clef d'UT. Clef de FA.

3. **D.**—Où place-t-on chacune de ces trois clefs ?

R.—En tête de la portée.

4. **D.**—À qui attribue-t-on l'invention et la modification de ces clefs ?

R.—Elles furent inventées par *Guido* et modifiées par *Jean de Muris.*

5. **D.**—Sur quelle ligne pose-t-on la *clef de Sol ?*

R.—Sur la *deuxième ligne.*

6. **D.**—Où pose-t-on la *clef de Fa ?*

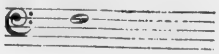
R.—Sur la *quatrième ligne.*

7. **D.**—Où pose-t-on la *clef d'Ut ?*

R.—On la pose sur la *première*, la *deuxième*, la *troisième* et la *quatrième ligne*, selon le besoin du compositeur.—Exemples :

Clef de Sol 2e. Ligne.

Clef de Fa 4e. Ligne.



Clefs d'Ut.

(1)

(1) Nous ne mentionnerons dans ce livre que la *Clef de Sol* et la *Clef de Fa*, ces deux clefs étant le plus en usage dans le monde amateur.

8. **D.**—Que fait la clef posée en tête de la portée ?

R.—Elle donne son *nom* à la note placée sur la même ligne qu'elle et les autres notes se calculent d'après cette première. C'est ainsi que la note *Sol* est placée sur la seconde ligne—et que la note *Fa* est placée sur la quatrième ligne de la portée.

9. **D.**—Pourquoi un si grand nombre de clefs ?

R.—Pour éviter un trop grand emploi de lignes additionnelles.

ARTICLE III.

Des Notes de la Clef de Sol.

1. **D.**—Comment s'appelle cette suite de notes donnée avec les clefs et leurs positions ?

R.—Elle s'appelle *gamme* ou *échelle musicale.*

2. **D.**—Pourquoi l'appelle-t-on ainsi ?

R.—Au onzième siècle une corde au grave ayant été ajoutée au système connu, et cette corde ayant été désignée par le *gamma* des Grecs, la série de sons prit le nom de cette lettre.

3. **D.**—De combien de notes une gamme complète doit-elle être composée ?

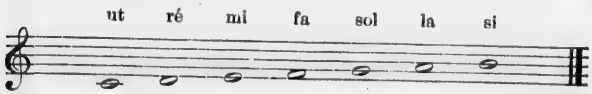
R.—De huit notes.

4. **D.**—Combien y a-t-il de notes pour écrire la musique ?

R.—Il y a *sept* notes.

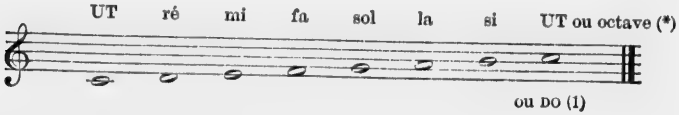
5. **D.**—Comment les nomme-t-on ?

R.—Les sept notes se nomment : UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.—Exemple.



6. **D.**—Que faut-il faire pour former la gamme complète ?

R.—Il faut ajouter une *huitième note* à cette série de sons, et cette note n'est que la répétition du premier son, mais rendant un son plus aigu.—Exemple :

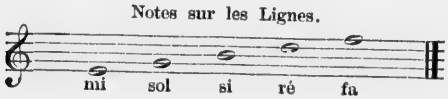


7. **D.**—Où place-t-on les notes ?

R.—Sur les *lignes* et dans les *espaces.*

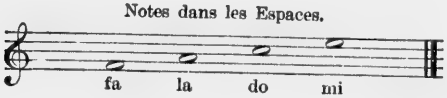
D.—Quelles sont les notes placées sur les *cinq lignes ?*

R.—Ces notes sont : MI, SOL, SI, RÉ, FA.—Exemple :



8. **D.**—Quelles sont les notes placées dans les *quatre espaces ?*

R.—Ces notes sont : FA, LA, DO, MI.

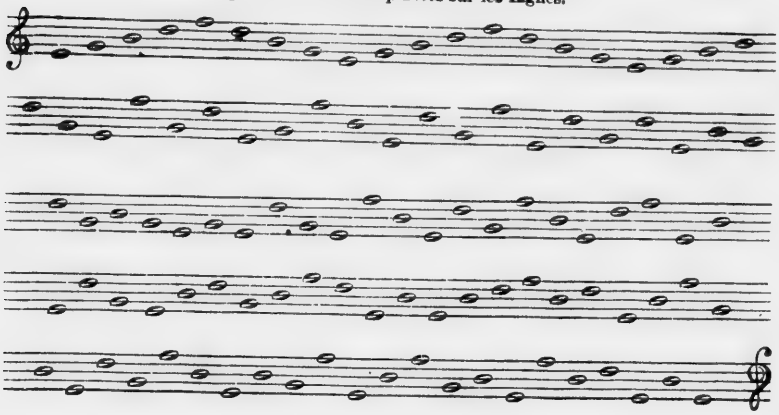


(1) Autrefois les Français disaient *Ut.* Mais depuis que l'étude du solfège a été introduite dans les écoles, il est mieux de faire comme les Italiens et de prononcer *do ;* cette syllabe est plus douce et convient beaucoup mieux à la solmisation.—(*) L'octave est ce qui renferme tous les sons principaux ou originaux.

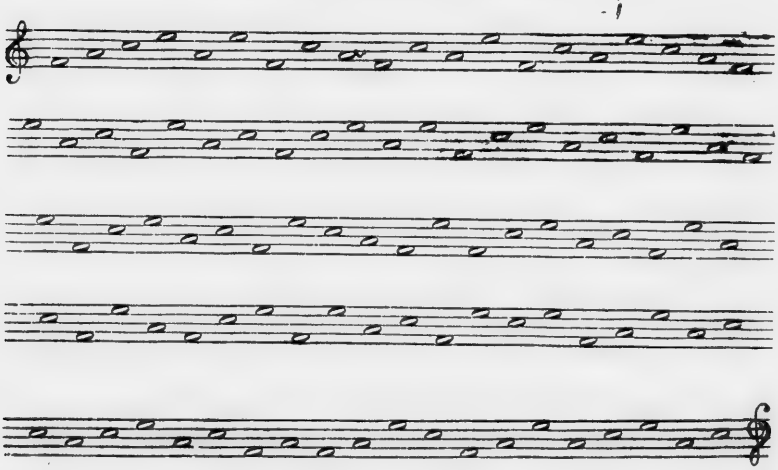
REMARQUES.

Les exercices ci-contre servent à l'épellation des notes sur la clef de Sol.—On peut *doubler* la leçon en mettant le livre de *bas en haut,* insi que l'indique la clef.

Epellation des notes placées sur les Lignes.



Epellation des Notes placées dans les Espaces.



Placez cette page de *bas en haut* lorsque la lecture, dans sa position naturelle, en sera terminée.

ARTICLE IV.

Des Lignes Additionnelles Graves et Aiguës.

1. **D.**—Comment appelle-t-on ce *trait* qui traverse la note *Do* placée en dessous de la portée ?

R.—Ce *trait* appartient à une série de lignes appelées *lignes additionnelles graves* et *aiguës.*

2. **D.**—Quel est l'usage de ces lignes ?

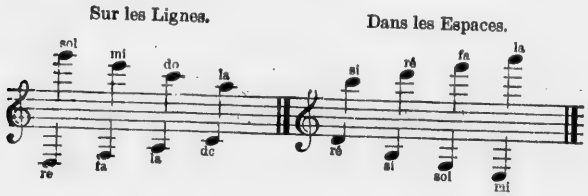
R.—Elles permettent de placer, soit *au-dessus*, soit *au-dessous*, les notes dépassant la portée musicale ; mais on ne leur accorde dans leurs parcours que la longueur nécessaire à traverser la note.

3. **D.**—Le nombre de ces lignes additionnelles est-il limité ?

R.—Non ; mais le compositeur n'abuse jamais de leur nombre. On évite l'embarras que causent ces lignes, en écrivant les passages les plus aigus à l'*octave en dessous*, et en indiquant leur position véritable par le chiffre 8 *suivi de quelques points prolongés au-dessus des notes* qui exigent ce transport. Où les points cessent, les notes qui suivent rentrent dans leur position naturelle.—Exemple :

4. **D.**—Ne place-t-on les notes que sur les cinq lignes et les quatre espaces de la portée musicale ?

R.—On peut aussi les placer *au-dessus* et *au-dessous* de la portée en se servant des lignes additionnelles.—Exemple :



5. **D.**—Peut-on augmenter le nombre de ces lignes, soit au-dessus, soit au-dessous de la portée ?

R.—Oui ; mais on a obvié à cet inconvénient en plaçant au-dessus des passages aigus un 8va. (*Ottava*) qui signifie en Italien qu'ils *doivent être exécutés une octave plus haute* que les notes écrites. Il en est de même pour bien des passages placés à la basse que l'on *doit jouer alors une octave plus basse.*

REMARQUES.

À ce sujet, on voit souvent sur la musique cet avertissement : 8va. *alta*—ce qui signifie : *une octave plus haute.* Et aussi cet autre signe : 8va. *bassa*—signifiant *une octave plus basse.* —Le mot *loco* placé après 8va. signifie qu'il faut reprendre les notes qui suivent comme elles sont écrites, et sans transposition.—(*Loco*, ou à *la même place.*)

ARTICLE V.

Des Notes de la Clef de Fa.

1. **D.**—Sur quelle ligne de la portée pose-t-on la *clef de Fa ?*

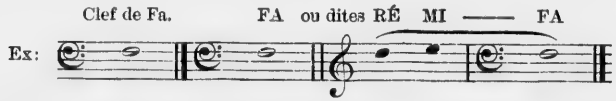
R.—On pose la *clef de Fa* sur la *quatrième ligne.*

2. **D.**—Quelle est la note placée sur cette ligne ?

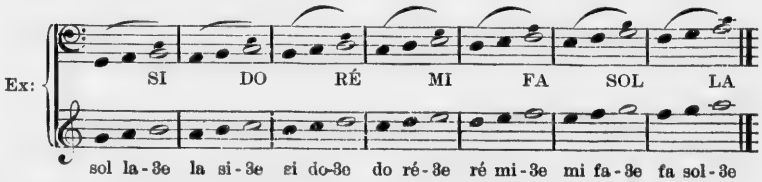
R.—Cette note s'appelle *Ré*, sur la clef de sol, mais on la nomme *Fa* parce qu'elle est placée sur la même ligne que la clef de Fa.

3. **D.**—Quelle est la manière de connaître les notes de la clef de Fa ?

R.—On nomme d'abord la note telle qu'elle serait sur la clef de Sol, et on dit : *ré, mi, Fa.*—Cette dernière note *fa* est celle que l'on doit *nommer* en épelant, et elle est la note réelle dont découlent toutes les autres notes qui suivent :

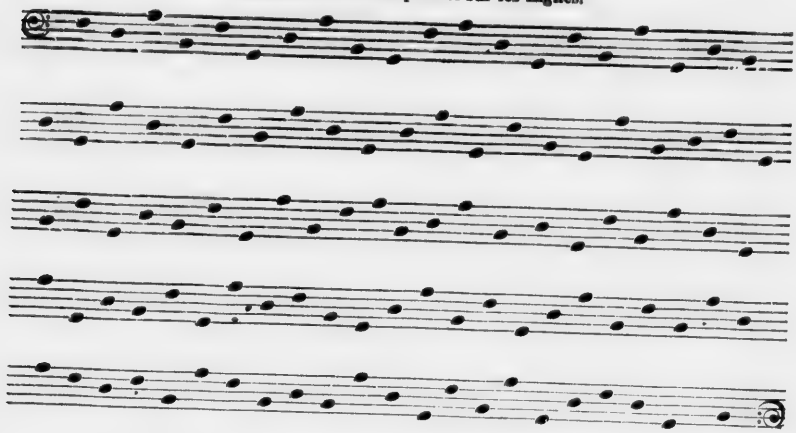


Comme on le voit dans cet exemple, les notes de la Clef de FA sont toujours placées une

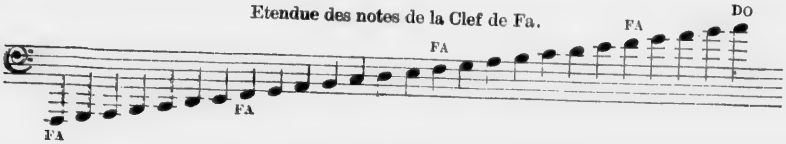


tierce au-dessous de la note de la clef de SOL.—La tierce est la troisième note de la gamme.

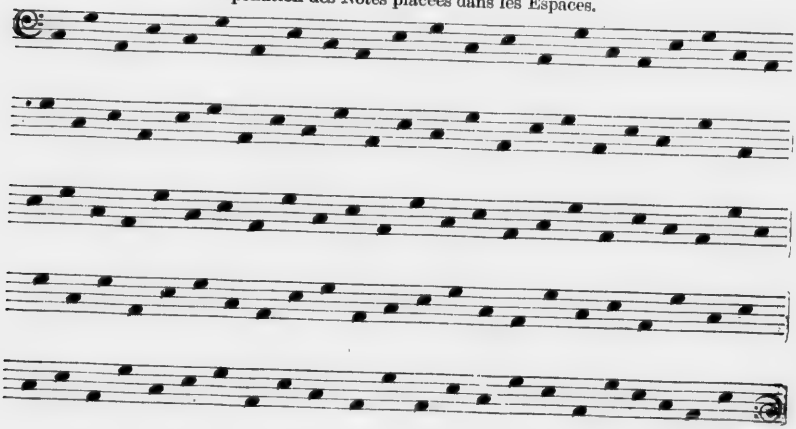
Epellation des notes placées sur les Lignes.



Etendue des notes de la Clef de Fa.



Epellation des Notes placées dans les Espaces.



DEUXIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

Des Figures de Notes.

1. **D.**—Les *notes* portent-elles un autre *nom* que celui que vous leur connaîssez ?

R.—Oui ; on donne le nom de *figure* à chaque note.

2. **D.**—Combien y a-t-il de *figures de notes* et comment les nommez-vous ?

R.—Il y a *Sept* figures de notes, et on les nomme ainsi : la *Ronde*—la *Blanche*—la *Noire*—la *Croche*—la *Double-croche*—la *Triple-croche*—et la *Quadruple-croche.*

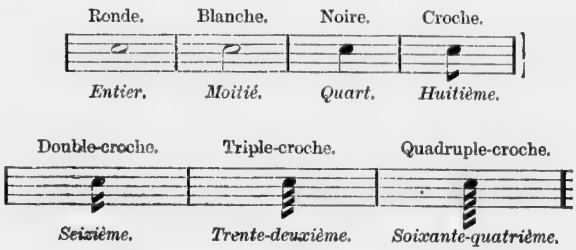
3. **D.**—À qui doit-on l'invention des figures ou valeurs de notes et leur modification ?

R.—À Francon de Cologne qui vivait au onzième siècle ; il est regardé comme l'inventeur des valeurs. Au quatorzième siècle, Jean de Muris en modifia quelques unes, et elles furent définitivement fixées ce qu'elles sont aujourd'hui, au commencement du dix-septième siècle. Au seizième siècle les valeurs avaient encore des formes carrées et lozanges.

4. **D.**—Y a-t-il une figure de note principale ?

R.—Oui ; c'est la *Ronde* qui est *la plus grande* de toutes les valeurs. On l'appelle aussi l'*Entier* ou l'*Unité*, parce qu'elle représente la *figure type* des autres valeurs.

VALEURS DES NOTES.



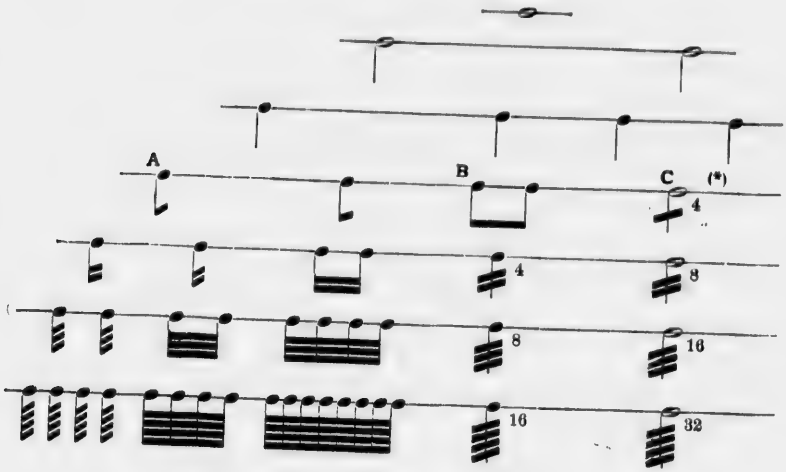
5. **D.**—Pourquoi ces différentes figures dans les notes ?

R.—Afin de pouvoir indiquer les sons qui doivent être plus ou moins prolongés.

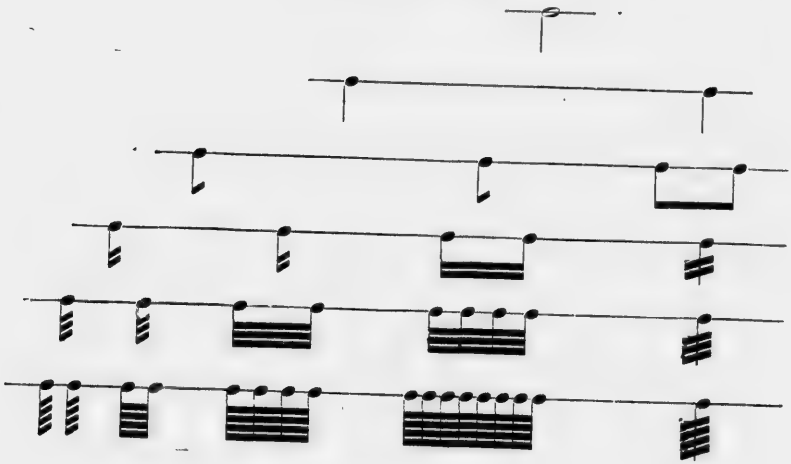
6. **D.**—Quelle est la valeur comparative qui existe entre ces différentes figures ?

R.—La *ronde*, note qui a le plus de valeur, vaut : *deux Blanches*, ou *quatre Noires*, ou *huit Croches*, ou *seize Doubles-croches*, ou *trente-deux Triples-croches*, ou *soixante-quatre Quadruples-croches.*

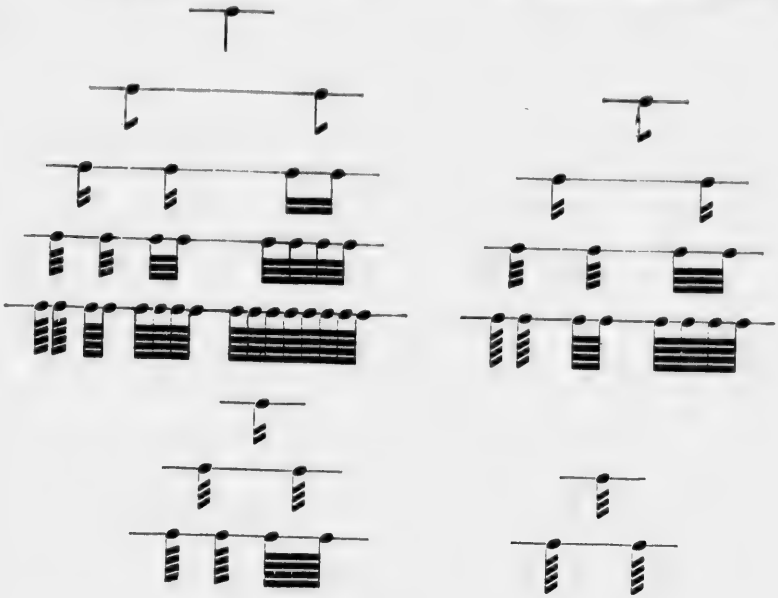
LA RONDE ET SES SUBDIVISIONS.



LA BLANCHE ET SES SUBDIVISIONS.



LA NOIRE ET SES SUBDIVISIONS. LA CROCHE ET SES SUBDIVISIONS.



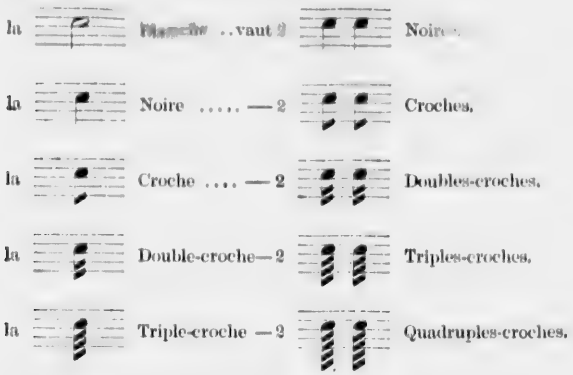
REMARQUES.

(*) Quand une note barrée est seule, on indique sa valeur comme à la lettre **A**.—Quand il y en a plusieurs, on les groupe comme à la lettre **B**.—Et quand on en a un plus grand nombre à indiquer, on le peut par abréviation comme à la lettre **C**.—Pour plus de clarté, j'indique par des chiffres, pour la subdivision de la *ronde* seulement, le nombre de valeurs représentées par les barres. Ces abréviations s'indiquent de même avec la ronde en mettant les barres au-dessus ou au-dessous.—Ces barres ont encore un autre emploi. (Voyez la Ronde et ses subdivisions, page 16.)

Parfois on rencontre des blanches liées entre elles, par une, par deux, par trois ou par quatre barres. L'exécution de ces notes, dont le mouvement à donner est marqué en abréviation, ne se fait pas comme elle parait indiquée par la position de ces notes ; par exemple : si deux blanches représentant *ut mi*, sont attachées par des barres demandant la valeur de la double-croche, vous ne ferez pas d'abord huit *ut*, puis ensuite huit *mi* ; vous alternerez au contraire l'apparition de ces deux notes, c'est-à-dire que vous ferez *ut mi, ut mi, ut mi*, etc., dans le mouvement indiqué par les barres, le temps que doivent durer ces deux notes. Cette exécution alternative et rapide produit le tremblement qu'en Italien on appelle *tremolo*.

En résumé, une figure de note vaut toujours *deux fois* la figure qui la suit dans l'ordre progressif établi sur cet exemple :

Puisque la *Ronde* vaut 2 *Blanches*, il s'en suit que—

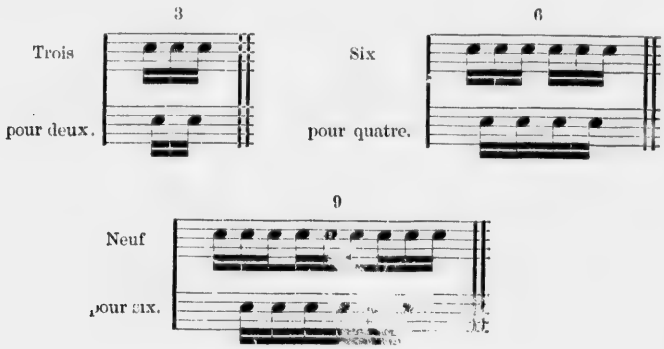


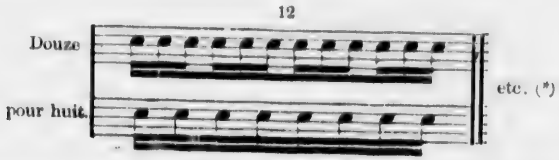
7. **D.**—Ces valeurs sont-elles toujours les mêmes?

R.—Non : il est des cas où elles se trouvent changées, mais ce sont des exceptions qui sont toujours indiquées.

8. **D.**—Comment s'indiquent-elles?

R.—Par des chiffres qu'on met au-dessus des notes faisant exception. Ainsi quand il faut passer trois notes dans la valeur de deux, on met un 3 au-dessus des notes, lesquelles se rangent en groupe de trois ; quand il faut en passer six dans la valeur de quatre, on met un 6 au-dessus des six notes ; quand il faut en passer neuf dans la valeur de six, on met un 9 au-dessus des neuf notes ; et ainsi, toutes les fois que sans changer la figure vous changez la valeur.—Exemple :





(*) On rencontre souvent dans les grandes *fantaisies* pour le piano des groupes de notes plus considérables sur lesquels on met également des chiffres indiquant le nombre des notes.

9. **D.**—Comment nomme-t-on le groupe de *trois notes ?*

R.—On le nomme *triolet*, et les groupes de six, de neuf, et de douze notes n'étant autres que des groupes de trois notes, liés entre eux, comme on a dû le voir dans les exemples ci-dessus, portent aussi le nom de *triolets*.

10. **D.**—À qui doit-on l'invention des valeurs et leur modification ?

R.—À *Francom de Cologne*, qui vivait au onzième siècle. Au quatorzième siècle, *Jean de Muris* en modifia quelques unes, et elles furent définitivement fixées ce qu'elles sont aujourd'hui, au commencement du dix-septième siècle.

ARTICLE II.

Des Silences.

1. **D.**—Toutes ces notes n'ont-elles pas des signes qui leur répondent en valeur?

R.—Oui ; et ces signes indiquent la durée des repos, quand les sons cessent de se faire entendre.

2. **D.**—Comment appelle-t-on ces signes?

R.—On les nomme *silences* et ils ont la même valeur que les figures de notes.

3. **D.**—Combien y a-t-il de silences?

R.—Il y a *sept silences*.

4. **D.**—Comment nomme-t-on ces sept silences?

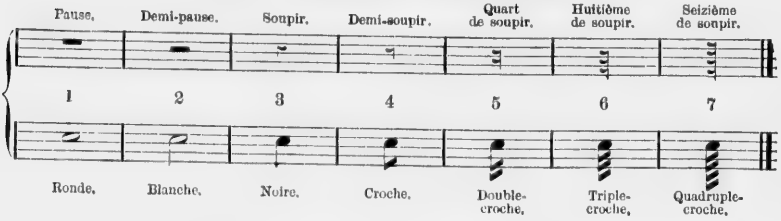
R.—Les sept silences sont : la *pause*,—la *demi-pause*,—le *soupir*,—le *demi-soupir*,—le *quart de soupir*,—le *huitième de soupir*,—et le *seizième de soupir*.—Exemple :

SILENCES.

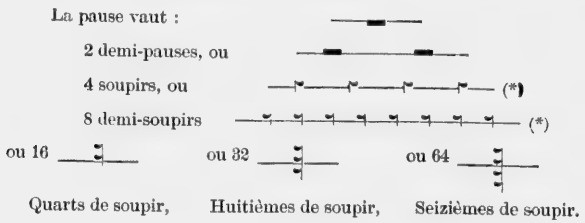
5. **D.**—La subdivision des silences est-elle semblable à celle des figures de notes ?

R.—La subdivision des silences est en rapport avec les figures de notes.—Exemple :

RELATION DES SILENCES AVEC LES FIGURES.



SUBDIVISIONS DES SILENCES.

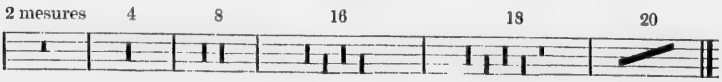


(*) Observez que le *soupir* a son *plein* tourné vers la droite, tandis que ses subdivisions ont leurs *pleins* tournés du côté opposé.

6. **D.**—N'y a-t-il pas des signes qui représentent des repos de plus longues durées ?

R.—Oui : il y en a qu'on nomme *bâtons ;* mais ces signes sont toujours surmontés de chiffres indiquant le nombre de mesures qu'il représentent.—Exemple :

BÂTONS.



ARTICLE III.

Du Point d'Augmentation.

1. **D.**—Ces notes et ces silences peuvent-ils augmenter de durée sans pour cela changer de figure ?

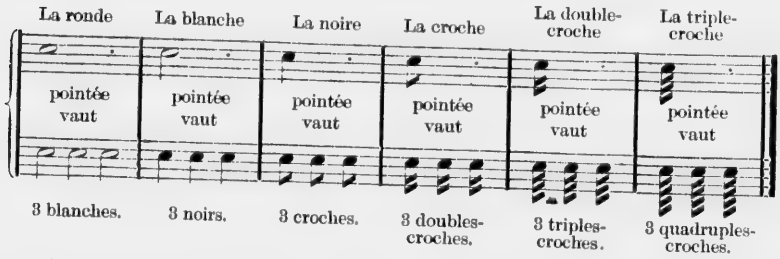
R.—Oui, en mettant à côté de la note ou du silence qu'on veut augmenter, et à sa droite, un ou plusieurs points, selon le besoin.

2. **D.**—Comment se nomment ces points ?

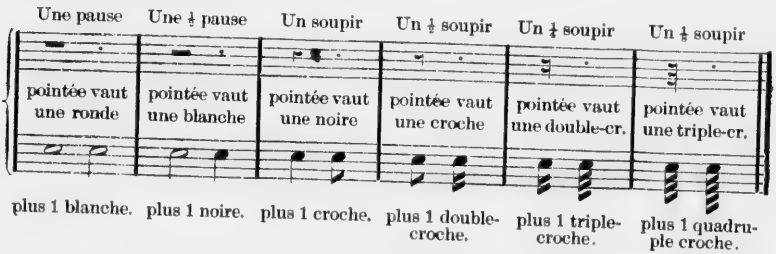
R.—Ils se nomment *Points d'Augmentation.*

3. **D.**—Quelle est l'augmentation de durée que donnent ces points ?

R.—Le *point* posé après une Note ou un Silence, augmente cette note ou ce silence *de la moitié* de leur valeur, c'est-à-dire qu'il donne à l'une et à l'autre en sus *moitié plus de durée* que celle qu'il possède.—Exemple des notes pointées.—Ainsi :

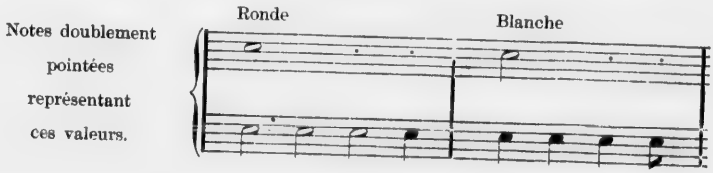


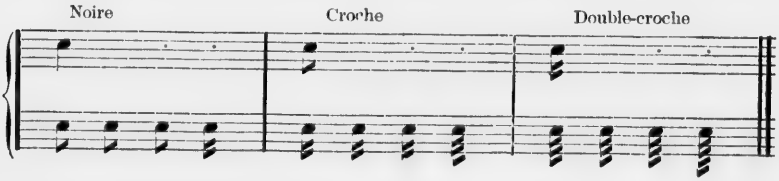
—Voici un exemple des silences pointés que les maîtres feront bien de faire repasser souvent à leurs élèves.—Ainsi :



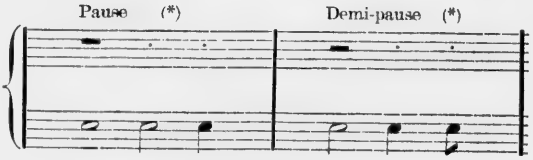
4. **D.**—Peut-on ajouter un *deuxième point* après le premier point placé contre un silence ou une note ?

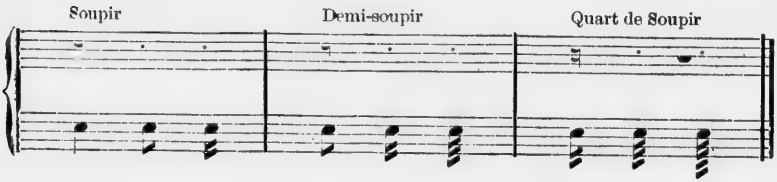
R.—On peut ajouter un *deuxième point*, et même un *troisième point.*—Exemples de deux points d'augmentation :



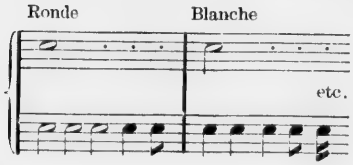


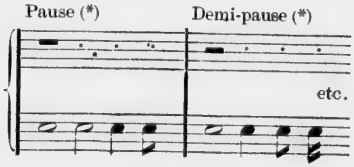
Silences doublement pointés représentant ces valeurs.





Trois Points d'augmentation.





* Le *point* est rarement placé après la *pause* et la *demi-pause*.

5. **D.**—N'y a-t-il pas des cas où ces notes et ces silences ont une valeur plus ou moins longue mais non déterminée ?

R.—Oui, ces cas sont indiqués par un point surmonté d'un *demi-cercle*, ainsi figuré 𝄐 qu'on pose au-dessus de la note ou du silence dont on veut prolonger la durée, laquelle ne dépend plus que du goût et de la manière de sentir de l'exécutant.—Exemple :

6. **D.**—Comment se nomme ce point ?

R.—Il se nomme *point d'orgue*, ou *point de repos*, ou *point d'arrêt.*

7. **D.**—Quelle est sa propriété, sous ces trois dénominations ?

R.—Ce signe, comme *point d'orgue*, indique qu'à l'endroit où il se trouve placé, l'instrumentiste (comme solo) ou le chanteur, peut introduire un trait brillant pouvant faire valoir son talent. Autrefois l'école italienne terminait ainsi ses grands airs de bravoure ; elle appelait ce signe *cadenza.*

8. **D.**—Que signifie ce signe comme *point de repos ?*

R.—Comme *point de repos*, ce signe indique qu'il faut prolonger la durée de la note ou du silence qu'il couvre, sans avoir égard à la mesure.

9. **D.**—Que signifie ce dernier signe comme *point d'arrêt ?*

R.—Comme *point d'arrêt*, lorsqu'il est placé sur un silence précédé d'une note brève, amenée par un mouvement rapide et fort, il indique que la note qui précède ce silence doit être coupée, c'est-à-dire interrompue brièvement.

10. **D.**—Le plus ou moins de durée que ce signe donne aux valeurs ou aux silences est-il absolu ?

R.—Non ; il dépend du degré de *vitesse* ou de *lenteur* qu'on doit donner au morceau de musique.

11. **D.**—Comment se nomme ce degré de vitesse ou de lenteur ?

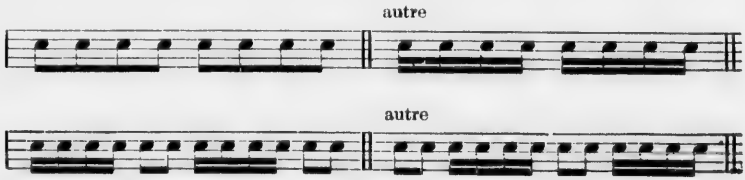
R.—Il se nomme *mouvement*, et ce dernier subit encore l'influence du *rhythme ;* il s'indique par des *termes italiens* placés en tête de chaque pièce de musique.

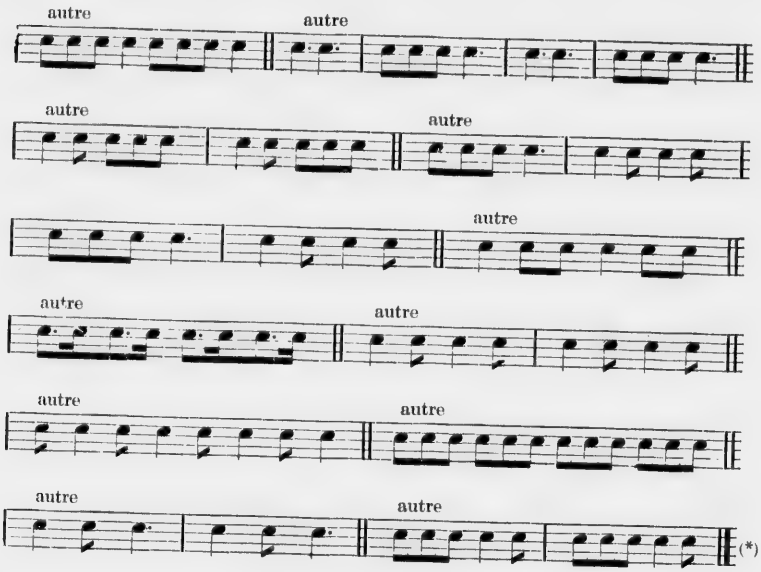
ARTICLE IV.

Du Rhythme.

1. **D.**—Qu'appelez-vous *rhythme ?*

R.—Le *rhythme* est l'animation ou le mouvement donné à une pièce de musique par le retour périodique de mêmes valeurs ou de mêmes dessins de valeur.—Exemples :





2. **D.**—À qui doit-on l'introduction d'un *rhythme régulier* dans la musique ?

R.—À Monteverde qui fut obligé de lutter contre le mauvais vouloir des musiciens de son époque, pour ses innovations et découvertes. (**)

3. **D.**—Quels sont les *termes italiens* servant à indiquer le mouvement à donner aux valeurs ?

R.—Ces termes étant en assez grand nombre, je me contenterai d'indiquer les principaux, lesquels se rencontrent le plus ordinairement.—(Voyez le tableau ci-contre).

(*) Le tambour est l'instrument par excellence pour marquer et pour donner une idée du rhythme. Cet instrument ne possède qu'une note ; mais le retour symétrique et périodique des différents coups de baguette a tellement de puissance que pour lui le militaire sent sa marche s'animer et devenir moins pénible.

(**) « Ce n'était point assez pour Monteverde d'avoir créé une tonalité, une harmonie, « d'avoir découvert l'accent des passions et d'y avoir joint le coloris de l'instrumentation ; sa « lumineuse pensée conçut aussi la nécessité d'un *rhythme* régulier....Ce ne fut pas sans « résistance non plus que Monteverde parvint à faire triompher ses idées sur cette importante « faculté de l'art. Cet homme était né pour les découvertes, mais chacune de ses conquêtes lui « valut une guerre....»

FÉTIS, *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique.*

Indication des Mouvements.

(Voyez à la page 73.)

Largo.	Mouvement le plus lent.
Larghetto.	Un peu moins lent.
Adagio.	Moins lent.
Lento.	Comme *Adagio.*
Andante.	Lent moyen.
Andantino.	Moins lent qu'*Andante.*
Prestissimo.	Très-vite.
Presto.	Moins vite.
Vivace.	Vif, gai et animé.
Allegro.	Gai et moins vif que *Presto.*
Allegretto.	Moins vif qu'*Allegro*, plus qu'*Andante.*
Allegramente.	Gaiment, ni plus, ni moins vif qu'*Allegro.*
Agitato.	Délirant et passioné.
Con brio.	Brillamment.
Maëstoso.	Majestueux et solennel.
Tempo di marcia.	Mouvement de marche.
Tempo di minuetto.	Mouvement de menuet, avec légèreté.
Commodo.	Commodément.
Moderato.	Modérément.
Lamentabile.	Avec tristesse.
Amoroso.	Tendrement et passionné
Rallentando.	En rallentissant.
Diminuendo.	En diminuant.
Assai, molto.	Plus, beaucoup
Scherzando.	En badinant.
Con expressione.	Avec expression.
Più mosso.	Plus animé.

4. **D.**—Est-ce qu'on ne pourrait pas indiquer le mouvement d'une manière moins vague et plus déterminée que par ces diverses expressions ?

R.—On le peut au moyen d'un pendule qu'on nomme *métronome*, dont le balancier marque les temps plus ou moins vite selon qu'on aura monté ou descendu plus ou moins son contre-poids et donne ainsi les mouvements indiqués en tête d'un morceau de musique : Mét. = 44.—ou Mét. = 184., etc.

DURÉE APPROXIMATIVE DE CHAQUE TEMPS.

Largo.	Très-lent.	Mét. = 44.	Une *seconde* et *demie.*
Adagio.	Lent.	Mét. = 60.	Une *seconde.*
Andante.	Lent moyen.	Mét. = 84.	Trois quart de *seconde.*
Allegro.	Rapide.	Mét. = 120.	Une demi-*seconde.*
Presto.	Très rapide.	Mét. = 184.	

Par exemple, si un morceau est marqué 𝅗𝅥 = M. = 120, cela signifie que *chaque temps* sera rempli par la valeur d'*une blanche.* Or, plus la valeur de figure de note que l'on a toujours le soin d'écrire avant l'abréviation M. (métronome) est longue, alors qu'elle est suivie d'un chiffre aussi élevé que celui de 120 coté ici, plus le mouvement sera vif. Le contraire a lieu, si par exemple, on précède d'*une noire* (valeur égale à la minute) le chiffre 60.—Exemple : *Adagio* ♩ = M.—60.

Troisième Partie.

ARTICLE I.

De la Mesure.

1. **D.**—Les valeurs ne sont-elles dépendantes que des indications de mouvements ?

R.—Elles dépendent encore de la *mesure* sans laquelle la musique ne produirait que des sons vagues et dépourvus de sens.

2. **D.**—Qu'appelez-vous *mesure ?*

R.—On appelle *mesure* la division des valeurs en parties égales en durée, séparées par de petites barres perpendiculaires qu'on nomme *barres de mesures.*—Exemple :

3. **D.**—Comment règle-t-on cette division ?

R.—Cette division se subdivise en parties égales aussi en durée, qu'on nomme *temps*, lesquels se distinguent en *temps forts* et *temps faibles*, et qui se battent avec le pied ou la main.

4. **D.**—Qu'est-ce qui caractérise le temps ?

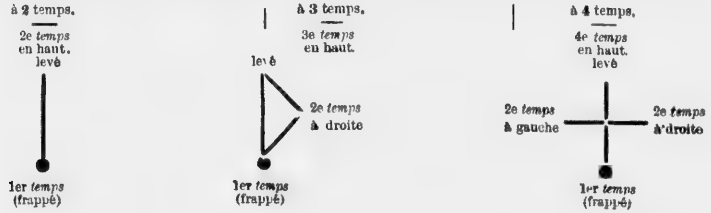
R.—C'est toujours *une noire* ou *sa valeur* qui caractérise *chaque temps.*

5. **D.**—Y a-t-il plusieurs sortes de mesures ?

R.—Oui ; on bat la mesure à **2** *temps*—la mesure à **3** *temps*—et la mesure à **4** *temps*,—et chacune de ces mesures doit être battue avec la plus grande exactitude.—Exemple :

MANIÈRE DE BATTRE

LES TROIS MESURES-TYPES.



ARTICLE II.

Des Mesures Simples et Composées.

1. **D.**—Combien y a-t-il d'espèces de mesures ?

R.—Il y a *deux espèces* de mesures : les *mesures simples* et les *mesures composées.*

2. **D.**—Comment connaît-on la *mesure* d'un morceau de musique ?

R.—Au moyen d'*une lettre* ou *de chiffres* placés après la clef.

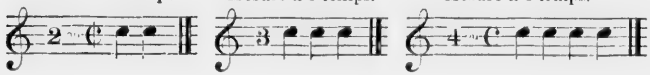
3. **D.**—Comment indique-t-on les *mesures simples ?*

R.—On appelle *mesures simples* celles qui sont représentées par *un seul chiffre* ou *une seule lettre.*

4. **D.**—Combien y a-t-il de *mesures simples ?*

R.—Il y en a *trois* ainsi représentées.—Exemples :

Mesure à 2 temps. Mesure à 3 temps. Mesure à 4 temps.



La mesure à 2 temps se marque avec un **2** ou un **C** barré ;
La mesure à 3 temps se marque avec un **3** seulement ;
La mesure à 4 temps se marque avec un **4** ou un **C**.

5. **D.**—Comment représente-t-on les *mesures composées ?*

R.—Au moyen de *deux chiffres* placés l'un au-dessous de l'autre après la clef.

6. **D.**—Que signifient ces deux chiffres ?

R.—Le *chiffre du dessus* indique la *quantité de la valeur*, et le *chiffre du dessous* représente la *division de la Ronde :* ainsi la ronde étant représentée par **1**, c'est l'*Entier ;* si c'est un **2**, c'est la *moitié* de la ronde ou la *Blanche ;* si c'est un **4**, c'est le *quart* de la ronde ou la *noire ;* si c'est un **8**, c'est le *huitième* de la ronde ou la *croche ;* si c'est un **16**, c'est le *seizième* de la ronde ou la *double-croche.*

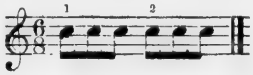
7. **D.**—Combien y a-t-il de mesures composées ?

R.—Il y a *trois mesures-types composées* dérivées des *trois mesures-types simples.*

8. **D.**—Comment les nomme-t-on ?

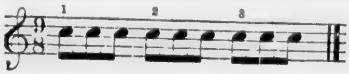
R.—La mesure à *Six-huit* qui se bat sur la mesure simple à deux temps ; elle se marque ainsi :

Ex :



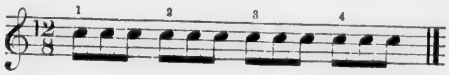
La mesure à *Neuf-huit* qui se bat sur la mesure simple à trois temps ; elle se marque ainsi :

Ex :



La mesure à *Douze-huit* qui se bat sur la mesure simple à quatre temps ; elle se marque ainsi :

Ex :



9. **D.**—Connaît-on d'autres mesures composées?

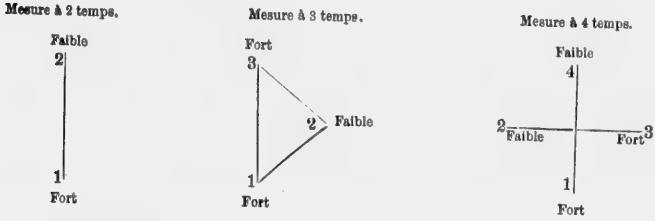
R.—Oui ; le tableau ci-contre indique toutes les autres mesures composées qu'on rencontre dans les œuvres musicales.

REMARQUES.

Les mesures composées sont de deux espèces, ou *Binaires* ou *Ternaires*, selon que leurs *temps* se fractionnent en *deux* ou en *trois* parties.

Les mesures composées se battent à **2** temps, (quelquefois à **4** temps), quand le chiffre supérieur est un nombre *pair ;* et les mesures composées se battent à **3** temps, quand le chiffre supérieur est un nombre *impair.*

On devra donc observer, en battant la mesure, les *temps forts* et les *temps faibles* indiqués ainsi :



NOTA.—Le temps *fort* est celui qu'on accentue plus que les autres.—On devra souvent exercer les élèves sur toutes ces mesures.

Tableau de toutes les Mesures Composées.

Mesures à 2 et à 4 Temps.

On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

(1) 2 Rondes. 2 Blanches. 2 Noires. (2) 2 Croches.

On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

(3) 4 Blanches. 4 Noires.

On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

(4) 6 Blanches. 6 Noires. 6 Croches.

On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

12 Noires. 12 Croches.

On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

12 Doubles-croches.

Nota.—Les *mesures* indiquées par les Nos. 1, 2, 3 et 4 sont très-rarement employées dans la musique moderne.

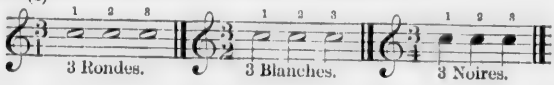
10. **D.**—Qui le premier indiqua ces différentes manières de marquer la mesure ?

R.—Ce fut Francon de Cologne.

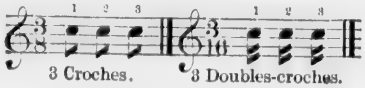
Mesures à 3 et 5 Temps.

On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

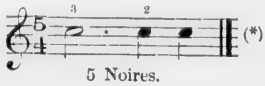
(5)



On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

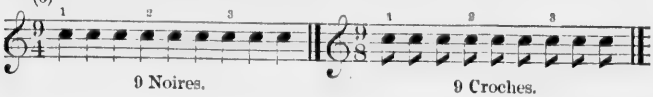


Cette mesure est l'accouplement de celles à 3 et 2 temps.

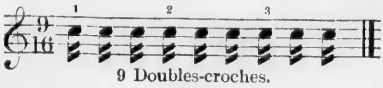


On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

(6)



On comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :



Nota.—Les *mesures* indiquées par les Nos. 5 et 6 sont très rarement employées dans la musique moderne.

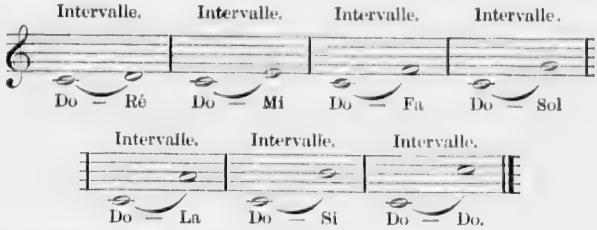
(*) Puisqu'il y a *cinq noires* dans cette mesure (rarement en usage) on battra *trois temps* plus *deux*.

ARTICLE II.

Des Intervalles.

1. **D.**—Comment appelle-t-on la distance qu'il y a entre deux sons différents?

R.—Cette distance s'appelle *intervalle.*—Exemple :



2. **D.**—Cette distance n'a-t-elle pas un autre nom?

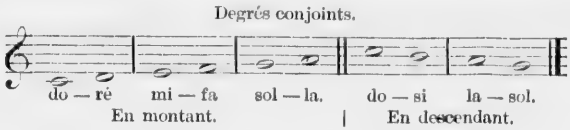
R.—Oui ; cette distance s'appelle *degré.*

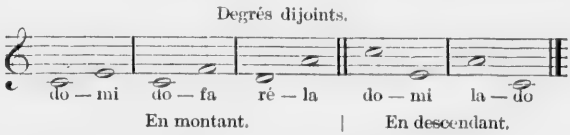
3. **D.**—Combien y a-t-il de degrés dans la gamme?

R.—Il y a *huit degrés,* autant que de notes.

4. **D.**—Y a-t-il plusieurs sortes de degrés?

R.—Oui ; il y a *deux sortes* de degrés : les *degrés conjoints* et les *degrés dijoints.*—Exemples :





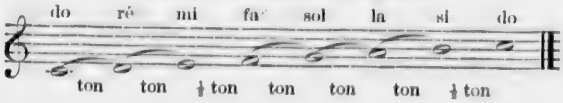
5. **D.**—Peut-on diviser les intervalles d'une autre manière?

R.—Oui ; on les divise en *tons* et *demi-tons.*

6. **D.**—Que signifie les mots *ton* et *demi-ton* et où les place-t-on?

R.—Les mots *ton* et *demi-ton* expriment l'intervalle qui caractérise le système et le genre diatonique,—et on place l'un et l'autre dans la gamme.

Position des tons et des demi-tons.

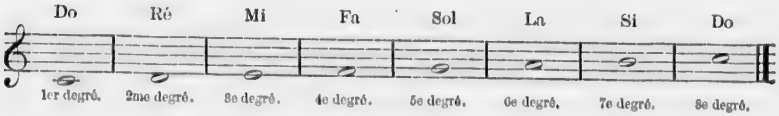


7. **D.**—Y a-t-il plusieurs espèces de demi-tons ?

R.—Oui ; il y en a de deux espèces, savoir : les *demi-tons majeurs* et les *demi-tons mineurs.*

8. **D.**—Comment distingue-t-on le *degré* attribué à chaque note de la gamme ?

R.—En ajoutant à chaque degré de la gamme une *numération.*—Exemples des figure des degrés :



9. **D.**—Comment appelle-t-on le *premier son* d'une gamme ?

R.—Le premier son d'une gamme porte le nom de *tonique,* et est ainsi appelé parce qu'il sert de base pour la construction de la gamme.

10. **D.**—Les intervalles ne portent-ils pas des dénominations particulières autres que celles déjà connues ?

R.—Oui ; ces *dénominations particulières* sont données aux notes représentant le sons ; elles indiquent les relations qui existent entre ces notes ou sons, et peuvent s'adapter à toute note, selon la position numérique qu'elle occupe dans la gamme qu'on veut représenter.

11. **D.**—Comment nomme-t-on ces dénominations ?

R.—La *Tonique*—la *Sus-Tonique*—la *Médiante*—la *Sous-Dominante*—la *Sensible*—et l'*Octave.*

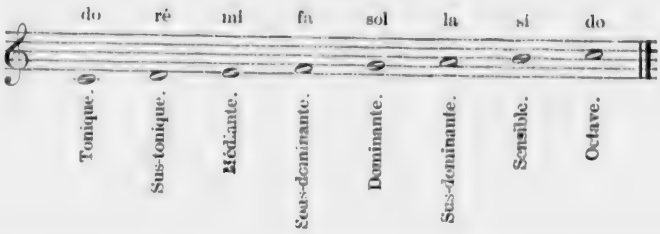
12. **D.**—À quel siècle attribue-t-on la fixation de ces dénominations ?

R.—Au seizième siècle.

13. **D.**—Quel modèle prend-t-on pour expliquer ces diverses dénominations ?

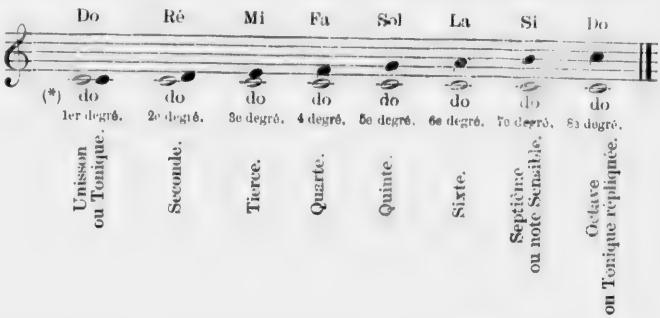
R.—On a adopté la gamme de *Do* sur laquelle sont calquées toutes les autres gammes. Exemple :

DÉNOMINATIONS.



14. **D.**—Comment désigne-t-on la distance qui existe entre les *différents degrés* de la gamme ?

R.—En ajoutant à *chaque degré* un *qualificatif numéral* qui indique alors la place que chacun d'eux occupe dans la gamme à laquelle ils appartiennent tous.—Exemple :



15. **D.**—Dans le ton ou la gamme de *Do*, quel est le premier degré et ceux qui le suivent ?

R.—Le premier degré est Do, ou Tonique, ou *Unisson ;*
le second degré est Ré, ou intervalle de *Seconde ;*
le troisième degré est Mi, ou intervalle de *Tierce ;*
le quatrième degré est Fa, ou intervalle de *Quarte ;*
le cinquième degré est Sol, ou intervalle de *Quinte ,*
le sixième degré est La, ou intervalle de *Sixte ;*
le septième degré est Si, ou intervalle de *Septième* (Sensible) ;
le huitième degré est Do, ou intervalle d'*Octave* (ton-répl.)

(*) J'ai mis l'*Unisson* avec les intervalles, quoique n'en étant pas un, parce que *son renversement* en produit un.—Les intervalles se comptent toujours en montant, à moins que le contraire ne soit indiqué.

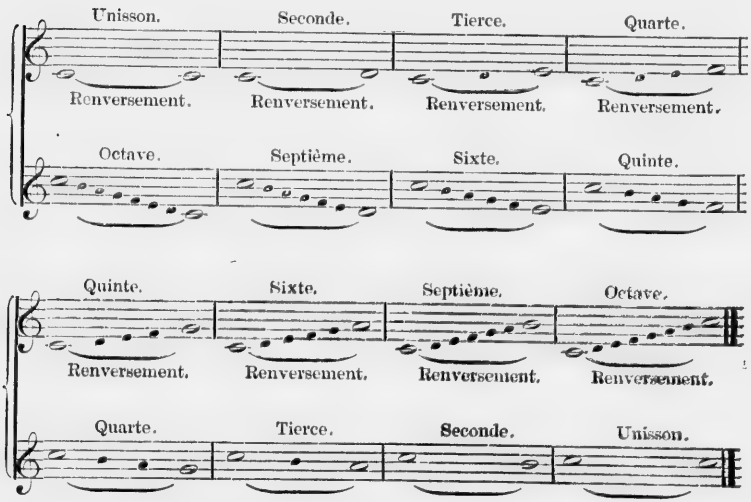
16. **D.**—Peut-on déplacer l'ordre de ces intervalles?

R.—Oui, pour l'effet du *renversement* de ces intervalles.

17. **D.**—Qu'appelle-t-on un *renversement?*

R.—C'est un changement d'ordre dans les notes qui composent la gamme. Ainsi l'*unisson* renversé produit une *octave*,—la *seconde* renversée produit une *septième*,—la *tierce* renversée produit une *sixte*,—la *quarte* renversée produit une *quinte*,—la *quinte* renversée paoduit une *quarte*,—la *sixte* renversée produit une *tierce*,—la *septième* renversée produit une *seconde*,—et une *octave* renversée produit l'*unisson*.

Renversement des Intervalles dans l'ordre naturel sur le modèle de la gamme de Do majeur.

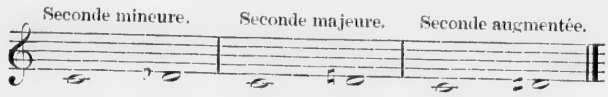


ARTICLE III.

Composition des Intervalles.

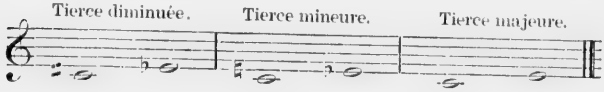
1. **D.**— De quoi est composée :
   — une seconde mineure ?
   — une seconde majeure ?
   — une seconde augmentée ?

R.— D'un demi-ton.
— D'un ton.
— D'un ton et d'un demi-ton.



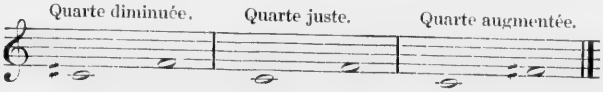
2. **D.**—De quoi est composée :
— une tierce diminuée ?
— une tierce mineure ?
— une tierce majeure ?

R.— De deux demi-tons.
— D'un ton et d'un demi-ton.
— De deux tons.



3. **D.**—De quoi est composée :
— une quarte diminuée ?
— une quarte juste ?
— une quarte augmentée ?

R.— D'un ton et deux demi-tons.
— De deux tons et un demi-ton.
— De trois tons.

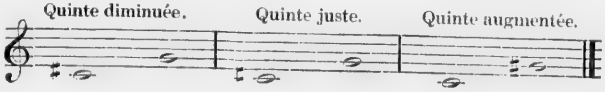


Nota.—Chacun de ces intervalles, excepté l'*unisson* et l'*octave*, peut se présenter sous cinq faces différentes : *majeur*, *mineur*, *augmenté*, *diminué* ou *juste*.

On remarquera que le mot *augmenté* est employé au lieu de *superflu*, qui se trouve encore dans quelques méthodes, et le mot *diminué* au lieu de *faux* qui s'employait également.

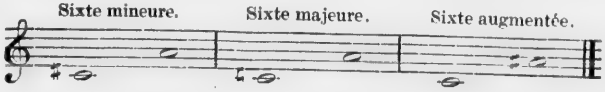
4. **D.**— De quoi est composée :
— une quinte diminuée ?
— une quinte juste ?
— une quinte augmentée ?

R.— De 2 tons et 2 demi-tons.
— De 3 tons et 1 demi-ton.
— De 3 tons et 2 demi-tons.



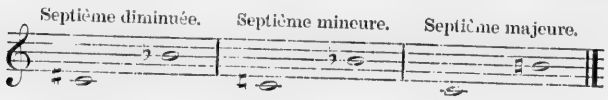
5. **D.**— De quoi est composée :
— une sixte mineure ?
— une sixte majeure ?
— une sixte augmentée ?

R.— De 3 tons et 2 demi-tons.
— De 4 tons et 1 demi-ton.
— De 4 tons et 2 demi-tons.

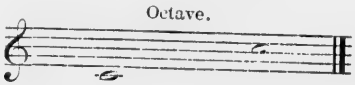


6. **D.**— De quoi est composée :
— une septième diminuée ?
— une septième mineure ?
— une septième majeure ?

R.— De 3 tons et 3 demi-tons.
— De 4 tons et 2 demi-tons.
— De 5 tons et 1 demi-ton.



7. **D.**—De quoi est composée l'octave? **R.**—De cinq tons et deux demi-tons.



NOTA.—Si d'un intervalle *majeure*, comme par exemple une tierce composée de deux tons pleins, on retranche un demi-ton, il devient *mineur ;* si de cette tierce mineure vous retranchez encore un demi-ton, elle devient *diminuée.* Si, au contraire, on augmente d'un demi-ton l'intervalle majeur, il devient *augmenté.*

RENVERSEMENT DES INTERVALLES
du mineur au majeur et de l'augmenté au diminué.

1. **D.**—Que devient une seconde mineure renversée ?

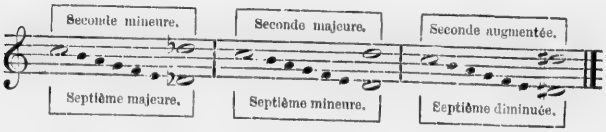
R.—Une septième majeure.

2. **D.**—Que devient une seconde majeure renversée ?

R.—Une septième mineure.

3. **D.**—Que devient une seconde augmentée renversée ?

R.—Une septième diminuée.—Exemple :



4. **D.**—Que devient une tierce diminuée renversée ?

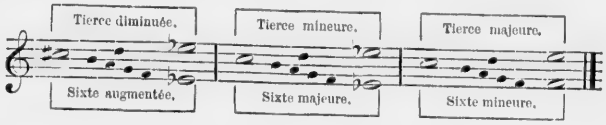
R.—Une sixte augmentée.

D.—Que devient une tierce mineure renversée ?

R.—Une sixte majeure.

6. **D.**—Que devient une tierce majeure renversée ?

R.—Une sixte mineure.—Exemple :



7. **D.**—Que devient une quarte diminuée renversée ?

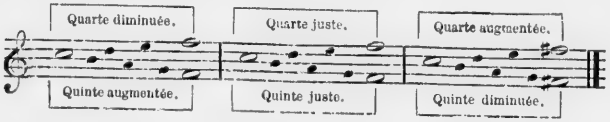
R.—Une quinte augmentée.

8. **D.**—Que devient une quarte juste renversée ?

R.—Une quinte juste.

9. **D.**—Que devient une quarte augmentée renversée ?

R.—Une quinte diminuée.—Exemple :



10. **D.**—Que devient une quinte diminuée ?

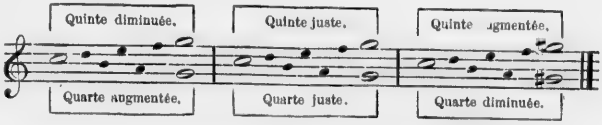
R.—Une quarte augmentée.

11. **D.**—Que devient une quinte juste ?

R.—Une quarte juste.

12. **D.**—Que devient une quinte augmentée ?

R.—Une quarte diminuée.—Exemple :



13. **D.**—Que devient une sixte mineure renversée ?

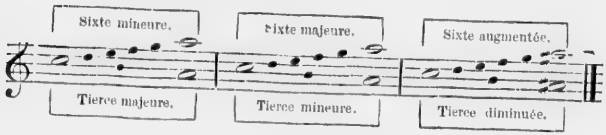
R.—Une tierce majeure.

14. **D.**—Que devient une sixte majeure renversée ?

R.—Une tierce mineure.

15. **D.**—Que devient une sixte augmentée renversée?

R.—Une tierce diminuée.—Exemple :



16. **D.**—Que devient une septième diminuée renversée?

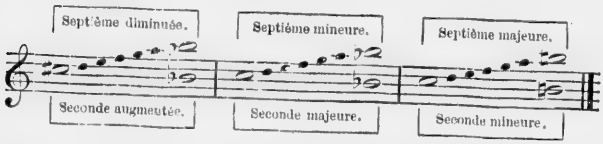
R.—Une seconde augmentée.

17. **D.**—Que devient une septième mineure renversée?

R.—Une seconde majeure.

18. **D.**—Que devient une septième majeure renversée?

R.—Une seconde mineure.—Exemple :



NOTA.—On voit que (par le renversement) ce qui était *majeur devient mineur*, ce qui était *mineur devient majeur*, ce qui était *augmenté devient diminué*, ce qui était *diminué devient augmenté*, et ce qui était *juste reste juste*.

QUATRIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

De la figure et de l'effet du Dièse, du Bémol et du Bécarre.

1. **D.**—Toutes les notes peuvent-elles servir à former une gamme quelconque?

R.—Oui, en employant des *signes altératifs*.

2. **D.**—Quels sont ces signes?

R.—Ce sont : le *Dièse*, le *Bémol* et le *Bécarre*.

3. **D.**—Où place-t-on ces signes?

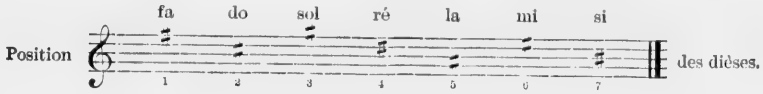
R.—Après la clef.

4. **D.**—Combien y a-t-il de dièses, et comment les nomme-t-on ?

R.—Sept, ainsi nommés : Fa, Do, Sol, Ré, La, Mi, Si.

5. **D.**—Dans quel ordre les pose-t-on ?

R.—De *quinte* en *quinte* en montant (l'espace de cinq degrés).—Exemple :

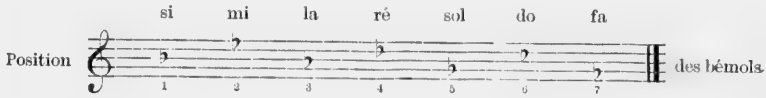


6. **D.**—Combien y a-t-il de bémols, et comment les nomme-t-on ?

R.—Sept, ainsi nommés : Si, Mi, La, Ré, Sol, Do, Fa.

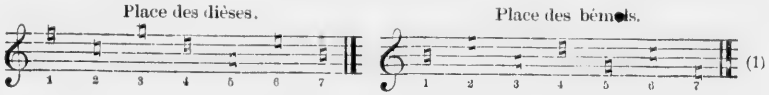
7. **D.**—Dans quel ordre les pose-t-on ?

R.—De *quinte* en *quinte* en descendant (l'espace de cinq degrés), ou de *quarte* en *quarte* en montant (l'espace de quatre degrés).—Exemple :



8. **D.**—Combien y a-t-il de bécarres ?

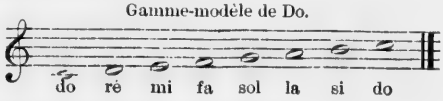
R.—Sept, et ils prennent la même position que les dièses et les bémols.—Exemple :



(1) On ne pose jamais de bécarres au début d'un morceau.

9. **D.**—Quelle est la gamme qui n'a ni dièse ni bémol à la clef ?

R.—C'est la gamme-modèle de *Do naturel.*



10. **D.**—Que fait le dièse devant une note naturelle ?

R.—Le *dièse* fait *hausser* la note d'un *demi-ton* majeur.

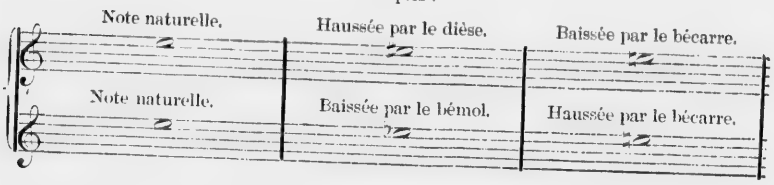
11. **D.**—Que fait le bémol devant une note naturelle ?

R.—Le *bémol* fait baisser la note d'un demi-ton majeur.

12. **D.**—Que fait le *bécarre* devant une note ?

R.—Il remet la note dans son ton naturel.

Exemples :



NOTA.—Comme on le voit, le dernier *mi* est remis dans son ton naturel.

13. **D.**—À qui attribue-t-on l'invention de ces signes ?

R.—Des auteurs pensent que ce fut *Timothée le Milésien*, contemporain d'Alexandre-le-Grand, et Olympe de Mycène. Ce qu'il y a de certain, c'est que ces signes ou leurs équivalents, étaient en usage plusieurs siècles avant Jésus-Christ.

ARTICLE II.

Du double-dièse et du double-bémol.

1. **D.**—Combien y a-t-il de *caractères* qui puissent être *accidentels ?*

R.—Il y a trois caractères : le *dièse*, le *double-dièse* × et le *bécarre*.

2. **D.**—Qu'entendez-vous par *caractères accidentels ?*

R.—Ce sont des caractères qui ne sont pas à la clef.

3. **D.**—Dans quels tons ou modes ces caractères sont-ils accidentels ?

R.—Dans tous les *tons mineurs*.

4. **D.**—À quoi sert le *dièse accidentel ?*

R.—Il sert à *hausser le septième degré* d'un demi-ton.

5. **D.**—À quoi sert le *double dièse accidentel ?*

R.—Il sert à *hausser d'un demi-ton* le septième degré qui est *déjà diésé* à la clef.

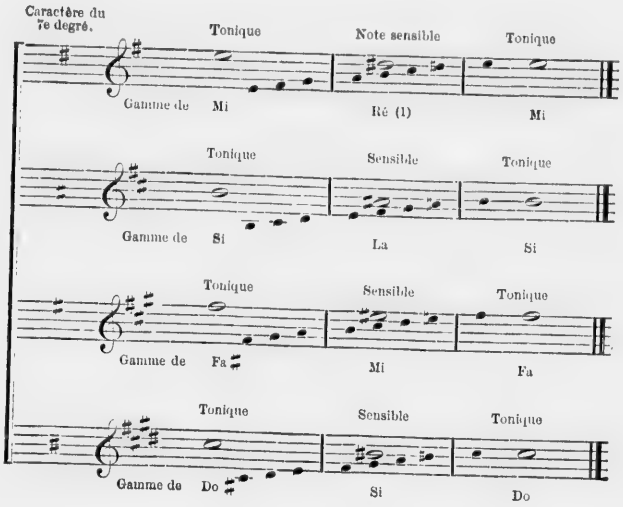
6. **D.**—Pourquoi hausse-t-on toujours le septième degré dans les modes mineurs ?

R.—Pour le rendre *note sensible*.—(Voyez les exemples ci-contre.)

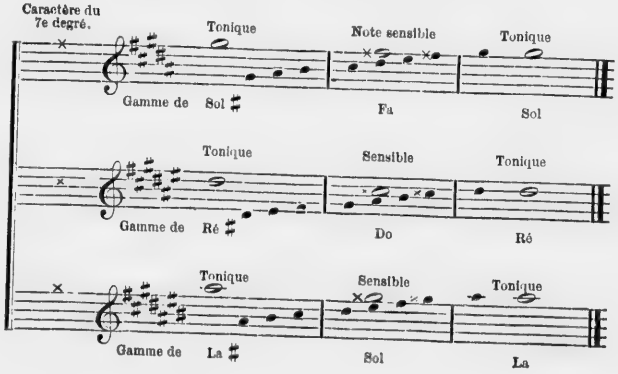
7. **D.**—Que fait le *double-bémol* posé devant une note naturelle ?

R.—Il baisse cette note de *deux demi-tons*.

Tons Mineurs avec des Dièses.

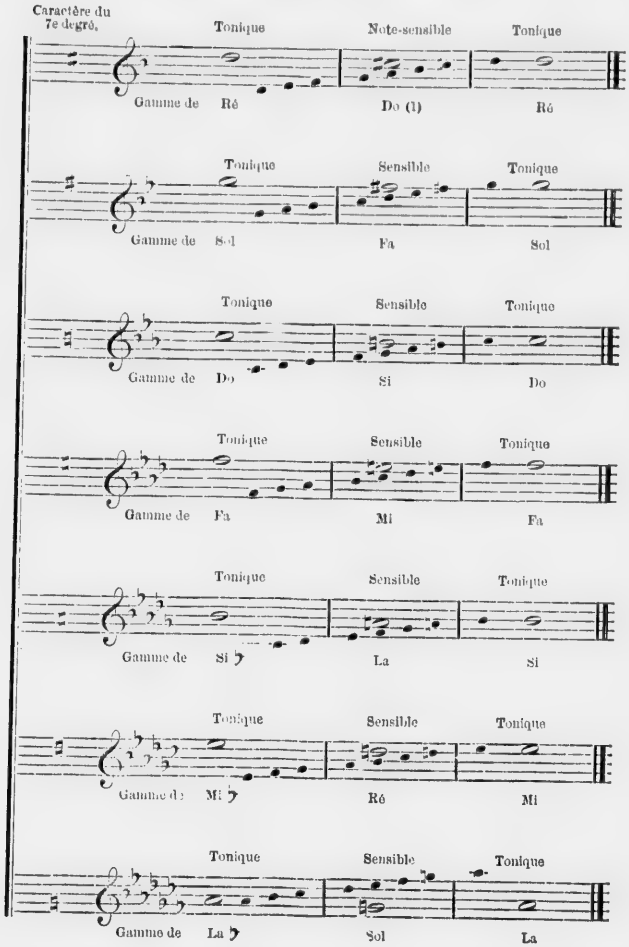


Tons Mineurs avec des Doubles-dièses.



(1) Dans tous les tons mineurs avec des dièses, le *dièse accidentel* n'a lieu que lorsqu'il y a depuis un jusqu'à quatre dièses à la clef ; sitôt qu'il y en a *cinq*, il faut avoir recours au *double-dièse* pour *hausser le septième degré* déjà diésé à la clef.

Tons Mineurs avec des Bémols.



(1) Dans les tons mineurs avec des bémols, il n'y a que *deux tons* dont la note sensible puisse être caractérisée au moyen du *dièse accidentel ;* sitôt qu'il y a *trois bémols* à la clef, il faut avoir recours *au bécarre* pour *hausser le septième degré* qui est bémolisé à la clef.

ARTICLE III.

De la Tonique.

1. **D.**—Comment appelle-t-on la note qui sert de base à la formation de la gamme?

R.—La *tonique*.

2. **D.**—Avec des dièses à la clef, où est placée la tonique (ou première note de la gamme) sur laquelle est construite la gamme majeure?

R.—La *tonique* est toujours placée *un degré au-dessus* du dernier dièse posé à la clef.

3. **D.**—Avec des bémols à la clef, où est placée la tonique sur laquelle est construite la gamme majeure?

R.—La *tonique* est toujours placée *quatre degrés au-dessous* du dernier bémol posé à la clef.

4. **D.**—Où place-t-on la *tonique* dans les *gammes mineures*, soit avec des dièses, soit avec des bémols posés à la clef?

R.—La *tonique mineure* ou le *relatif mineur* est toujours placé *une tierce au-dessous* de la tonique majeure; cette règle indique très naturellement que *chaque gamme majeure a une gamme relative mineure*. (Voyez le Cercle Harmonique, page 61.)

5. **D.**—Lorsque les signes sont placés à la clef, combien de temps les notes qui en sont affectées doivent-elles rester sous leur influence?

R.—Tout le temps que doit durer le morceau, à moins que l'apparition d'un *bécarre* ne vienne la faire cesser.

ARTICLE IV.

Des genres

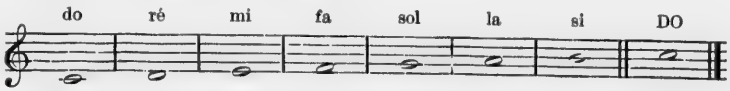
DIATONIQUE, CHROMATIQUE ET ENHARMONIQUE.

1. **D.**—Comment forme-t-on une gamme?

R.—On forme la gamme avec *huit* sons représentant les *sept* notes connues ou *sons* auxquels on ajoute la *tonique*.

2. **D.**—Quelle est la *gamme modèle?*

R.—C'est la gamme de Do.—Exemple:



3. **D.**—Pourquoi cette gamme sert-elle de modèle?

R.—Parce que les sons et les intervalles qui la composent sont le résultat de la raisonnance du *corps sonore* et de la division *du monocorde*.

4. **D.**—Qu'est-ce qu'un corps sonore ?

R.—On appelle *corps sonore* tout corps rendant immédiatement un son.

5. **D.**—Que signifie le mot *monocorde ?*

R.—Le *monocorde* est un instrument n'ayant qu'une note qu'on divise à volonté par des chevalets mobiles, servant à trouver le rapport des intervalles musicaux.

6. **D.**—Quel est l'origine de cet instrument ?

R.—Cet instrument était en usage chez les Grecs, auxquels il servait de diapason.

7. **D.**—Combien y a-t-il de gammes ?

R.—Il y a 12 gammes du *mode majeur*—et 12 gammes du *mode mineur.*

8. **D.**—Ce nombre de gammes peut-il être augmenté ?

R.—Oui, parce que la transcription en notes permet de dépasser ce nombre.

9. **D** —Que veut dire *mode ?*

R.—Ce substantif, qui vient du mot latin *modus*, veut dire *manière d'être.*

10. **D.**—Ce mot n'a-t-il pas une autre signification ?

R.—Oui ; il signifie aussi *état des tons.*

11. **D.**—Combien y a-t-il d'espèces de gammes ?

R.—Il y a *deux espèces* de gammes : les gammes du *mode majeur*—et les gammes du *mode mineur.*

12. **D.**—Alors quel est l'état des tons ?

R.—Les tons sont *majeurs* ou *mineurs.*

13. **D.**—À quel époque fixe-t-on l'existence des modes tels qu'ils sont maintenant ?

R.—Au seizième siècle *Monteverde*, par ses innovations, fit naître une nouvelle *tonalité* et de nouvelles combinaisons, lesquelles furent définitivement fixées dans l'école de Naples dirigée par le célèbre *Durante.*

14. **D.**—Qu'est-ce qui constitue ces deux modes ?

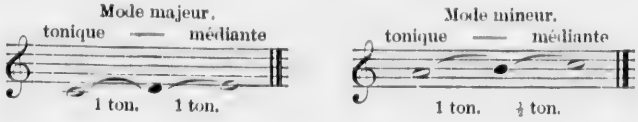
R.—C'est l'intervalle qui se trouve entre la *tonique* et la *médiante.*

15. **D.**—Quelle est la différence qui existe entre ces deux modes ?

R.—Cette différence est très sensible et existe dans la qualité de l'intervalle qui sépare la *troisième* de la *première note* d'une gamme.

16. **D.**—Que représente cette qualité de l'intervalle ?

R.—Si l'intervalle forme *deux tons* (une tierce majeure), la gamme est majeure—Si l'intervalle forme seulement *un ton et demi*, la gamme est mineure.—Exemples :



17. **D.**—Qui signifie le mot *ton ?*

R.—Ce mot exprime un intervalle qui caractérise le système ou le *genre diatonique.*

18. **D.**—Qu'est-ce qu'un *demi-ton ?*

R.—Un demi-ton est la *moitié* d'un ton.

19. **D.**—Combien y a-t-il de *sortes* de demi-tons ?

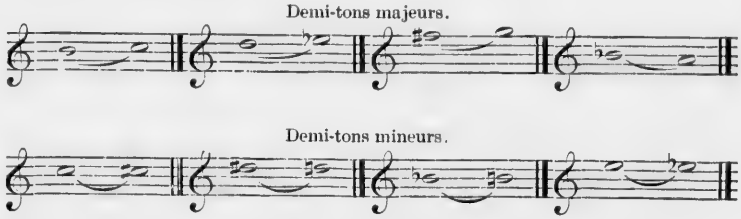
R.—Il y a *deux sortes* de demi-ton : le *demi-ton majeur* et le *demi-ton mineur.*

20. **D.**—Qu'est-ce qui distingue ces deux demi-tons ?

R.—Le demi-ton majeur se fait par l'emploi de *deux notes,* soit en montant soit en descendant, par *degrés conjoints.*—Le demi-ton mineur se reconnait lorsque *deux notes* sont *sur la même ligne* ou *le même intervalle* par le moyen du dièze ou du bémol.

21. **D.**—Comment connait-on le demi-ton diatonique ?

R.—C'est lorsque *deux notes* sont placées l'une *sur la ligne* et l'autre *dans l'intervalle* le plus prochain.—Exemples :



22. **D.**—Quelle signification donne-t-on à ces deux espèces de demi-tons ?

R.—Ces deux espèces de demi-tons font partie de certaines manières de ranger les notes, qu'on nomme *genres.*

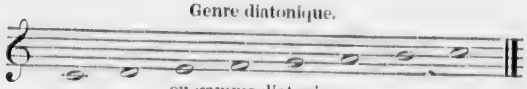
23. **D.**—Combien y a-t-il de *genres ?*

R.—Il y en a *trois* qui sont : le *genre diatonique*—le *genre chromatique*—et le *genre enharmonique.*

24. **D.**—Qu'appelle-t-on *genre diatonique ?*

R.—Celui qui procède par des sons formant des intervalles de tons et de demi-tons mineurs.—Exemple :

Genre diatonique.

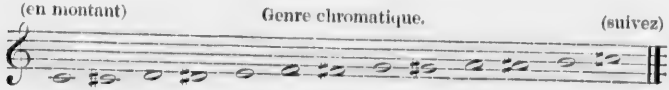


ou gamme diatonique.

25. **D.**—Qu'appelle-t-on *genre chromatique ?*

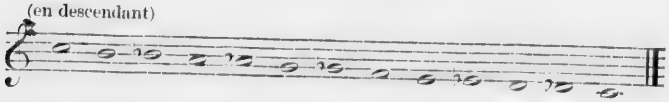
R.—On appelle ainsi celui qui procède par des sons formant des intervalles de *demi-tons majeurs* et de *demi-tons mineurs* (on dit aussi du demi-ton majeur qu'il est chromatique).—Exemple :

(en montant) Genre chromatique. (suivez)



ou gamme chromatique.

(en descendant)



(Nota.) Remarquez que les dièses vont en montant et les bémols en descendant.

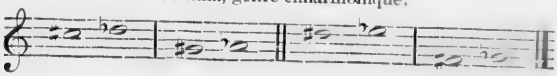
26. **D.**—Qu'appelle-t-on *genre enharmonique ?*

R.—C'est celui qui, quoique conservant à-peu-près la même intonation *à la note* qui la formule, *change le nom* de cette même note en lui donnant une résolution différente—ou encore, c'est celui qui procède par des sons formant des intervalles de *comma*.

27. **D.**—Qu'appelle-t-on *comma ?*

R.—On appelle ainsi le *petit intervalle* qui se trouve entre *deux sons voisins* dont les notes représentatives sont celle du son inférieur affectée *d'un dièse* et du son supérieur affectée *d'un bémol*, comme do ♯ et ré ♭—sol ♯ et la ♭, etc.—Exemple :

Comma, genre enharmonique.



28. **D.**—Comment appelle-t-on l'emploi de ce genre ?

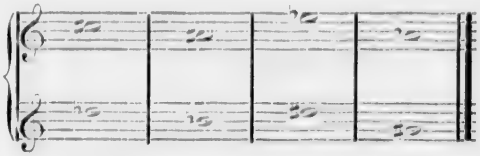
R.—*Transition* enharmonique.

29. **D.**—Comment se fait cette transition ?

R.—Elle se fait en substituant à la place d'une note diésée sa seconde supérieure bémolisée, ou en substituant à la place d'une note bémolisée sa seconde inférieure diésée.—Exemple :

Notes devant paraître.

Notes substituées.



30. **D.**—D'où vient la dénomination de ces trois genres ?

R.—Le mot *diatonique* vient du grec *dia* par, et de *tenos* ton, passant d'un ton à un autre.—Le mot *chromatique* vient de *chroma* qui signifie couleur, parce que les Grecs indiquaient ce genre avec des caractères coloriés.—Et le mot *enharmonique*, que les Grecs appelaient *enharmonios*, veut dire *tempéré*, *harmonique*, *petite distance*.

31. **D.**—À qui attribue-t-on l'invention de ces genres ?

R.—On pense généralement que le genre enharmonique d'Olympe de Mysie (les mysiens étaient voisins et alliés des Troyens), qui vivait 1,000 ans avant Jésus-Christ, genre qui ne ressemble à aucun des nôtres, donna naissance au genre diatonique. D'autres croient que ce genre a commencé avec la musique, comme étant composé de tons naturels, ce qui est probable.

Le genre chromatique doit son origine à Timothée de Milet, qui vivait 330 ans avant Jésus-Christ, et les innovations introduites par Monteverde de Crémone, grand compositeur du seizième siècle, l'ont établi ce qu'il est aujourd'hui.

Le genre enharmonique est dû à Olympe de Mycène ; le père Martini pense que ce genre ne fut inventé que vers le temps où mourut Eratosthènes, vers l'an 194 avant Jésus-Christ. Au commencement du dix-septième siècle, Alexandre Scarlati, célèbre compositeur italien, qui en tira d'heureux effets, l'établit ce que nous le voyons de nos jours.

REMARQUES.

En résumé, une mélodie procédant par tons et demi-tons, pourvu que ces derniers soient produits spontanément, soit par la nature du ton principal, comme en *Do majeur*, par exemple, soit par un l'un ou l'autre des trois signes accidentels posés à la clef, devant une seule ou plusieurs notes, mais changeant de nom après avoir subi une altération quelconque, une telle mélodie, disons-nous, est du *genre diatonique*. Ainsi toute gamme, principe mélodique par excellence, si elle est dans le mode majeur ou mineur, appartient au genre diatonique parce qu'elle procède par tons et demi-tons, soit en montant, soit en descendant.

Mais une mélodie procédant par demi-tons seulement, lorsqu'une même note est tour à tour diésée, bémolisée ou bécarrisée, après avoir été dans un état contraire, appartient au *genre chromatique*, parce que cette même note *change* de qualité sonore ou intonation, quoique conservant toujours le nom qui lui est propre ; tandis que, dans le genre diatonique, la note affectée du signe accidentel ne change qu'une seule fois d'intonation relativement au ton dans lequel la mélodie dont elle fait partie intégrante est écrite.

Enfin, une mélodie dans laquelle une note diésée, par exemple, est remplacée par une note bémolisée qui lui est synonyme sur le piano, appartient au *genre enharmonique.* On sait que, sur le clavier, les dièses et les bémols sont produits par les mêmes touches noires (1). En faisant une expérience du genre enharmonique avec le *La dièse*, considéré comme *Si bémol*, il sera facile de se convaincre que le *la dièse* tend à monter au *si naturel* dont il est la *note sensible*, tandis que la même note, considérée comme étant sur *si bémol*, tend à descendre sur le *la* (tierce du ton de *fa majeur*). dont ce même *si bémol* est la sous-dominante (ou quatrième degré de la tonique *fa* elle-même).

On donne donc les dénominations *diatonique, chromatique et enharmonique* au demi-ton, suivant le cas ou ce dernier est employé.

(1) Voyez la Figure d'une octave de piano, page 54.

Cinquième Partie

De la formation des gammes par les dièses et les bémols.

ARTICLE I.

Notions Préliminaires.

I.—La progression des dièses, par quinte en montant et celle des bémols par quinte en descendant, n'est que le résultat ingénieux du tétracorde des Grecs (1) appliqué soit par analogie (c'est-à-dire l'un par l'autre), soit par succession (c'est-à-dire l'un après l'autre), à tous les degrés de l'échelle des sons primitifs qu'on appelle *gamme ;* car le mot gamme est d'origine moderne, et il faut, jusqu'à un certain point, ne considérer la gamme que sous le rapport grammatical ; c'est un alphabet ; et de même qu'il y a trois genres en musique de même il y a l'alphabet *diatonique*, l'alphabet *chromatique* et l'alphabet *enharmonique.*

(1). Le tétracorde était un instrument composé de quatre cordes : les deux cordes extrêmes étaient séparées par l'intervalle d'une quarte juste (deux tons et un demi-ton) et étaient invariables ; les deux autres pouvaient être haussées ou baissées.

De la Gamme.

La gamme n'est donc, rationnellement parlant, que la réunions des sons musicaux dans les trois espèces différentes.

Cette grande question : la gamme est-elle *mélodique ?* est alors résolue négativement ; la fausse relation du 4e au 7e degré, *relation* qui n'existe pas dans le tétracorde des Grecs, le prouve évidemment ; il suffit de chanter Fa, Sol, La, Si, aucun tétracorde ne peut contenir trois *secondes majeures* de suite et l'on doit chanter Fa, Sol, La, Si bémol.

Un travail harmonique a été nécessaire pour rendre la gamme supportable, car la basse fondamentale s'y refuse comme on le verra dans le 2e paragraphe : la gamme ne renferme pas une bonne mélodie, donc, elle n'est pas mélodique.

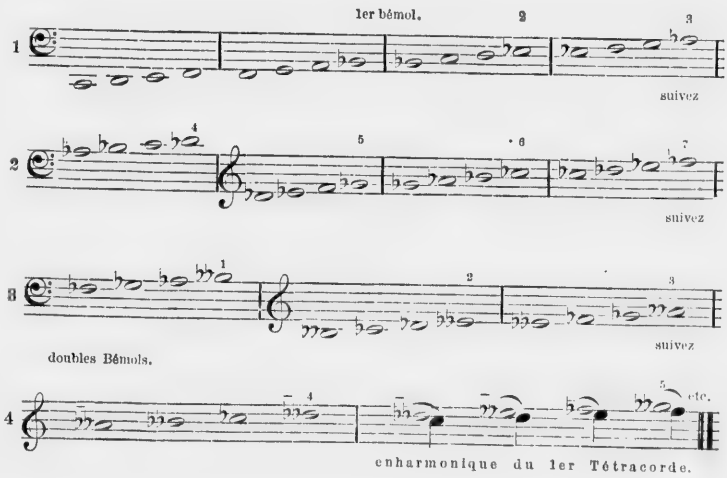
ORIGINES MUSICALES

Du ♭ et du ♯ et de leur progression

DU BÉMOL.

II.—Pour les bémols ; les tétracordes analogues sont rendus identiques (1) par l'altération du 4e degré.

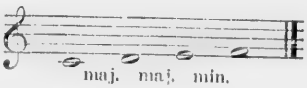
Exemple.



Voilà pourquoi les bémols sont invariablement employés dans cet ordre : SI, MI, LA, RÉ, SOL, DO, FA.

---

(1) Identique—composé des mêmes éléments. Deux secondes majeures et une mineure.

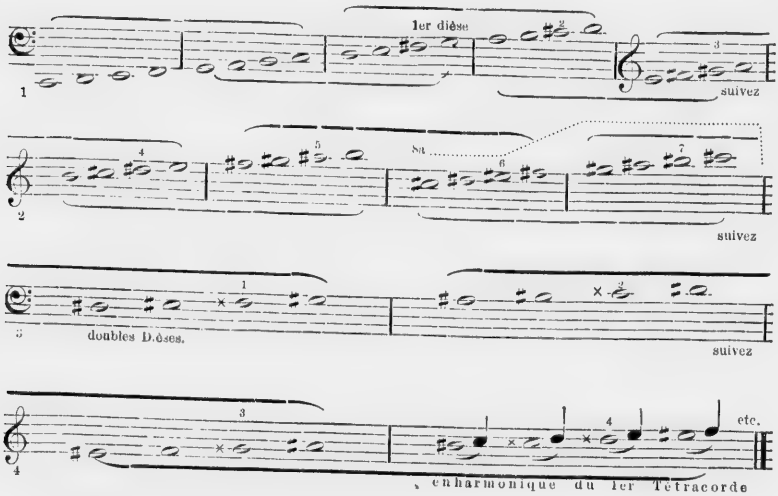


ORIGINE DE LA NOTE SENSIBLE.

DU DIÈSE.

Pour les dièses ; les *tétracordes* successifs sont rendus identiques par l'altération du 3e degré. Ce 3e degré forme toujours la *note sensible.*

Exemple.

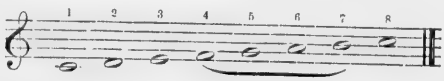


Voilà pourquoi les dièses sont invariablement employés dans cet ordre : FA, DO, SOL, RÉ, LA, MI, SI.

NOTA.—Ainsi on voit par ces deux exemples que le premier dièse ♯ devient le dernier ♭, et que le premier ♭ occupe la place du dernier ♯, et ainsi des autres.

ORIGINES DES MODULATIONS.

Lorsque beaucoup plus tard, l'harmonie a été inventée, on a voulu joindre deux tétracordes, ainsi écrits :



mais par la dureté de la fausse relation FA-SI on a été obligé de conserver l'ancienne division en donnant un repos à chaque tétracorde ; en montant, la tonalité a changé sur le 4e degré ; en descendant elle a changé sur le 5e degré.

En montant.

1 (*) suivez

En descendant.

2

(*) Passages qui sont fautifs maintenant.

ORIGINE DES QUINTES DÉFENDUES.

Mais lorsque, plus tard encore, une loi musicale défendit de procéder par deux accords parfaits diatoniques en mouvement direct dont la raisonnance produit des quintes.—Ex :

Bon.

(1) 3 3

Bon.

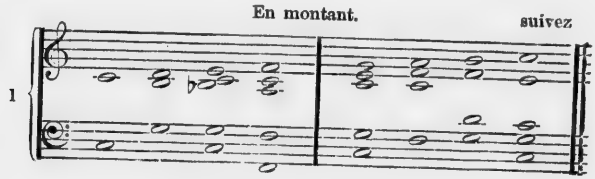
(1) 3 3

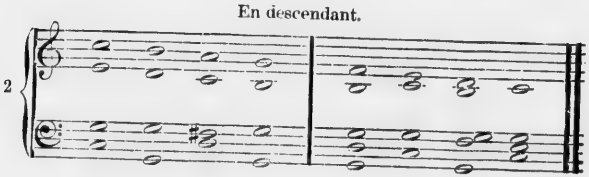
(1) Voyez mon Traité d'Harmonie pour les accords en *basse chiffrée*, page 77.

Il fallut renoncer à l'emploi de la basse fondamentale et chercher quelque chose de mieux que l'harmonie simple, c'est-à-dire consonnante.

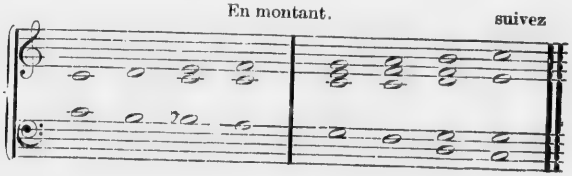
ORIGINES DES DISSONANCES.

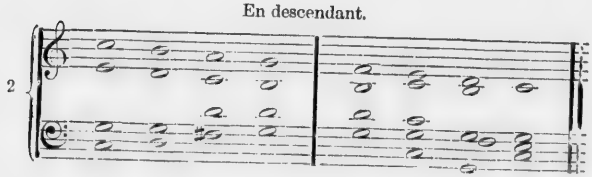
De là date l'emploi des dissonnances ; alors, les accompagnements de la gamme se multiplièrent à l'infini, chacun inventa les siens : mais la difficulté est restée toujours grande pour le passage du 5e au 6e degré en montant, et pour celui du 5e au 4e, en descendant ; l'adjonction des deux tétracordes se fait toujours sentir. La meilleure harmonie sous la gamme (meilleure par ce qu'elle est plus simple) est je crois celle-ci :



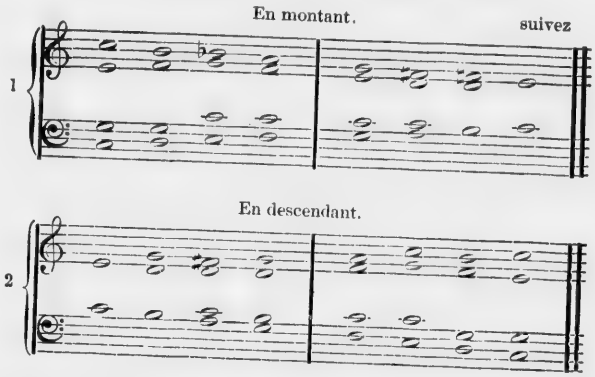


Mais la basse par mouvement contraire est certainement la plus agréable :





La gamme employée comme basse est encore plus agréable à l'oreille :



Nous voici donc en pleine voie de *modulations*, car, lorsqu'on renonce à l'harmonie consonnante pure, tout est possible.

OBSERVATIONS.

Ne pouvant dépasser le cadre de notre travail, nous terminons là l'exposé de l'origine de la *gamme*, exposé que l'on ne trouve dans aucune méthode et encore moins dans un rudiment musical.

L'article II. et les suivants nous permettront de connaître en détail la construction de toutes les gammes majeures et mineures.—Nous ne saurions trop insister auprès des professeurs pour qu'ils engagent leurs élèves d'étudier avec la plus grande attention toutes ces gammes dont la connaissance est absolument nécessaire pour devenir un bon musicien. Non-seulement il faut en étudier la théorie mais aussi en faire l'objet d'une pratique journalière dont le moindre effet sera de former d'excellents doigts. Puis il est de la plus grande importance que l'élève se familiarise avec tous les tons, ce qui lui facilitera sans aucun doute l'étude d'un morceau. De plus, s'il lui plaît plus tard de se livrer à l'étude de l'*harmonie* qui, aujourd'hui, est une science fort difficile à acquérir, il aura déjà les notions nécessaires pour apprendre à *moduler*, c'est-à-dire de passer d'un ton dans un autre, ce qui ne peut se faire qu'à la condition de bien connaître toutes les gammes, travail aride, il est vrai, mais indispensable pour devenir pianiste.

ARTICLE II.

Des gammes et des modes.

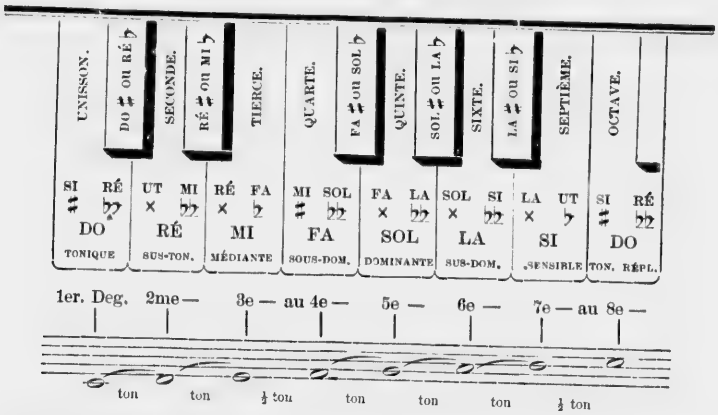
1. **D.**—Combien compte-t-on de *sons* dans une gamme?

R.—On compte *douze sons* différents.

2. **D.**—Comment sont-ils représentés sur le piano?

R.—Par *douzes touches* produisant chacune le plus petit intervalle adopté entre un son et un autre son, soit le *demi-ton.*

FIGURE D'UNE OCTAVE DE PIANO.



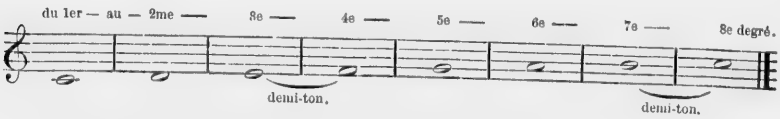
NOTA.—Cette disposition est celle que le Piano présente naturellement par ses touches longues, lorsqu'on commence par la note DO.—Le Septième degré faisant pressentir et désirer sa résolution sur le huitième degré, on lui donne le nom de *note sensible.*

3. **D.**—Combien y a-t-il de tons et de demi-tons dans la gamme en mode majeur?

R.—Il y a *cinq tons entiers* et *deux demi-tons* dont se compose invariablement la gamme en mode majeur, soit en montant, soit en descendant.

4. **D.**—Où place-t-on les deux demi-tons dans la gamme en mode majeure?

R.—On place ces deux demi-tons : le premier demi-ton *du 3e au 4e degré*—et le second demi-ton du *7e au 8e degré.*—Ex :

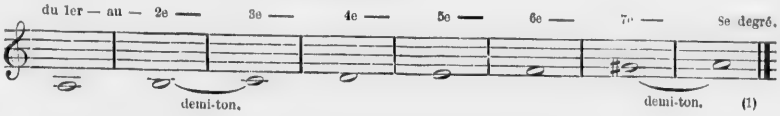


NOTA.—Pour l'étude de toutes les gammes, voyez la méthode.

5. **D.**—Où place-t-on les deux demi-tons dans la gamme en mode mineur?

R.—On place ces deux demi-tons : le premier demi-ton *du 2e au 3e degré*—et

le second demi-ton du *7e au 8e degré.* —Example :

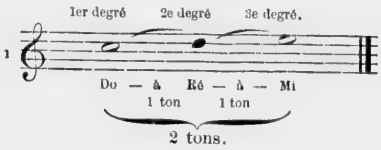


(1) Voyez les deux tableaux contenant toutes les gammes, pages 57 et 59.

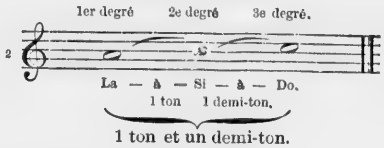
6. **D.**—Quelle différence y a-t-il entre les deux modes ?

R.—La principale différence qui caractérise les deux modes existe dans la *première tierce* de leur gamme, qui contient *deux tons* si le mode *est majeur*—et *un ton et demi* seulement si le mode *est mineur.*—Exemples :

Mode majeur.



Mode mineur.



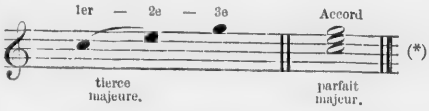
7. **D.**—Qu'est-ce qui constitue le mode ?

R.—Ce sont les trois sons principaux appelés : la *tonique* ou premier degré,—la *tierce* ou troisième degré—et la *dominante* ou cinquième degré.

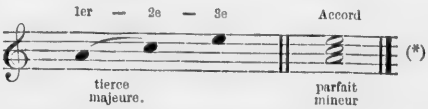
8. **D.**—Qu'est-ce qui caractérise le mode ?

R.—C'est toujours la *tierce* qui caractérise le mode.—Ex :

Accord parfait majeur.



Accord parfait mineur.



(*) On appelle *accord* plusieurs notes échelonnées l'une sur l'autre, lesquelles doivent être frappées simultanément.

ARTICLE III.

Des gammes formées par les Dièses.

1. **D.**—Quel effet produit chaque dièse posé à la clef ?

R.—Chaque dièse posé à la clef rend le *son* qu'il affecte *note sensible* du *ton principal* (1) majeur dans lequel est le morceau tout entier. Mais comme les deux tons primitifs de *Do majeur* et de *La mineur* ne prennent ni dièses ni bémols à la clef, et que *fa*, première note qui peut être diésée, est la *note sensible* ou *septième note* du ton de Sol :

Avec 1 dièse à la clef, on est en Sol majeur ou en Mi mineur.

Avec 2 dièses — — Ré — — Si —

Avec 3 " — — La — — Fa ♯ —

Avec 4 " — — Mi — — Do ♯ —

Avec 5 " — — Si — — Sol ♯ —

Avec 6 " — — Fa ♯ — — Ré ♯ —

Avec 7 " — — Do ♯ — — La ♯ —

2. **D.**—Comment appelle-t-on les deux gammes majeure et mineure qui ont un égal nombre d'accidents à la clef ?

R.—Etant considérées l'une par l'autre, ces gammes *s'appellent modes relatifs.*—Voyez le tableau ci-contre.

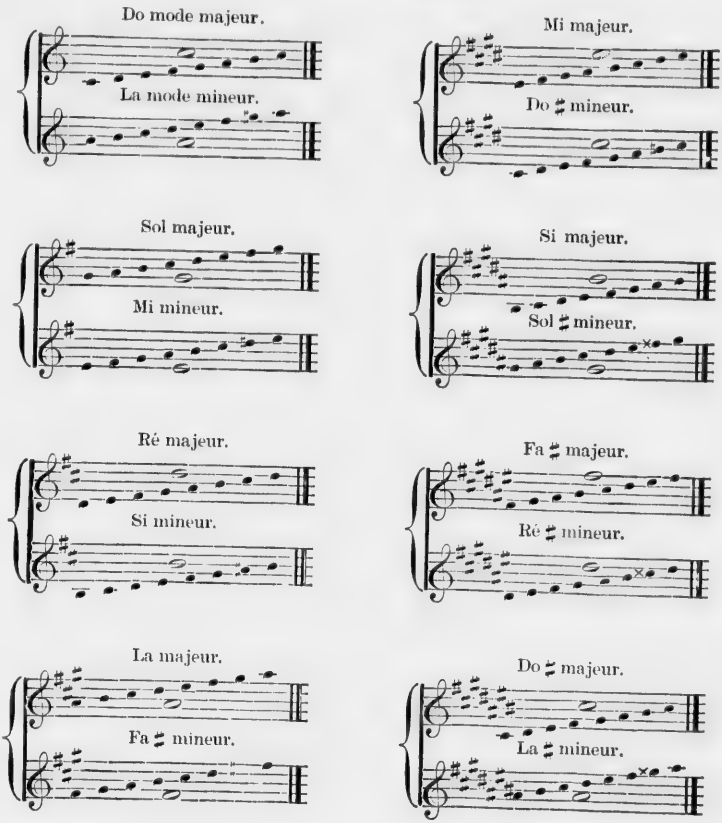
NOTE.—L'étude du *Solfège* étant aujourd'hui adoptée par plusieurs institutions, j'ai tracé les deux tableaux ci-contre qui présentent à l'élève l'*ensemble* de tous les tons majeurs avec leurs tons relatifs mineurs de manière à ce qu'il puisse apprendre *par cœur* le nom de la *tonique* de chaque gamme ainsi que le nombre de dièses ou de bémols placés à la clef.—Toutes les gammes sont indiquées en petites notes noires (faites attention à la *note sensible*), et la grosse note blanche indique la *tonique* de chaque gamme.—Je recommande *particulièrement* aux élèves l'étude de ces deux tableaux.

---

(1). L'acception du mot *ton* indiquait un *intervalle* formé par deux notes diatoniques comme DO, RÉ, etc. Dans cette seconde acception le mot *ton* indique la constitution d'une gamme quelconque : ainsi *ton* de *Do*, *ton* de *Sol*, signifie *gamme* de *Do*, *gamme* de *Sol*, etc.

Tableau représentant la place qu'occupe la *tonique* ou première note de chaque gamme du *mode majeur* et du *mode mineur*, avec des dièses à la clef pour tous les tons.

AVEC DES DIÈSES.



L'usage veut qu'on place les dièses et les bémols après la clef ; ils deviennent alors le signe caractéristique du *ton* d'un morceau, et on ne les répète plus dans le courant du morceau, à moins que leur effet n'ait été suspendu accidentellement par un *bécarre*.

3. **D.**—Que fait-on pour *hausser d'un demi-ton* les 6e et 7e degré de la gamme de La dièse mineure ?

R.—On est obligé d'employer un signe appelé *Double-dièse*, et dont voici la figure ✕.

4. **D.**—Que fait un *double-dièse* posé devant une *note naturelle ?*

R.—Ce double-dièse *augmente* la note de *deux demi-tons*, mais cette position n'est pas usitée.

5. **D.**—Que fait le double-dièse posé devant une *note déjà diésée ?*

R.—Ce double-dièse *hausse seulement* la note *d'un demi-ton*, ainsi que cela se pratique plus communément.

ARTICLE IV.

Des gammes formées par les Bémols.

1. **D.**—Où pose-t-on le premier bémol ?

R.—On le pose à la clef *quatre degré au-dessus* de la *tonique.*

2. **D.**—Où trouve-t-on la tonique mineure dans les gammes bémolisées ?

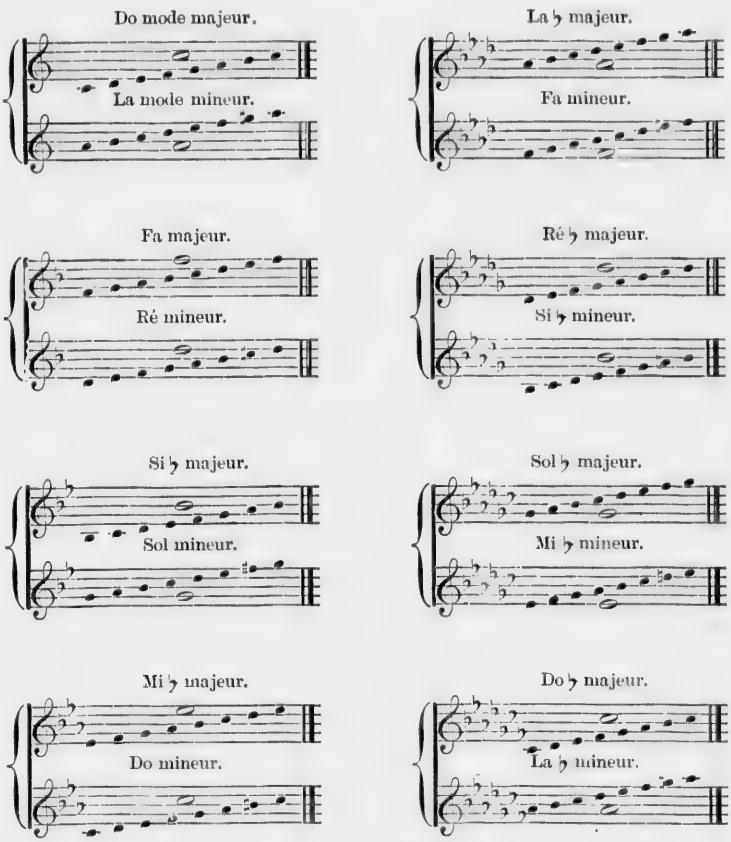
R.—On trouve la *tonique mineure* une tierce ou *trois degrés au-dessous* de la tonique de chaque gamme majeure bémolisée. Ainsi :

Avec 1 bémol à la clef, on est en Fa majeur ou en Ré mineur.
Avec 2 bémols — — Si ♭ — — Sol —
Avec 3 " — — Mi ♭ — — Do —
Avec 4 " — — La ♭ — — Fa —
Avec 5 " — — Ré ♭ — — Si ♭ —
Avec 6 " — — Sol ♭ — — Mi ♭ —
Avec 7 " — — Do ♭ — — La ♭ —

NOTA.—Le tableau suivant démontre comme dans le tableau précédent la place qu'occupe la *tonique* dans chaque gamme.—Je ne saurais trop insister pour que les élèves étudient avec attention les exemples de ces gammes formées par les bémols, car un grand nombre d'enfants s'imaginent que les bémols sont plus difficiles à jouer que les dièses ; il n'en est rien, et les uns et les autres se traitent avec la même facilité ; c'est au professeur à le bien faire comprendre aux novices.—C'est avec intention que jai placé chaque gamme en petites noires, afin que l'élève puisse considérer la position de la *note sensible* et reconnaisse aussi combien il est aisé d'apprendre ces gammes dans les deux modes.

Tableau représentant la place qu'occupe la *tonique* ou première note de chaque gamme du *mode majeur* et du *mode mineur*, avec des bémols à la clef pour tous les tons.

AVEC DES BÉMOLS.



Comme on le voit, *chaque tonique* est toujours posée *quatre degrés au-dessous du dernier bémol* dans les modes majeurs, et *six degrés au-dessous du dernier bémol* dans les modes mineurs avec bémols.

3. **D.**—Que fait-on lorsqu'on veut *rendre mineure la tierce* du ton de *Do bémol majeur ?*

R.—Pour rendre mineure cette tierce, on est obligé d'employer le *double-bémol* ainsi figuré 𝄫.

4. **D.**—Que fait le double-bémol posé devant une note déjà bémolisée ?

R.—Ce *double-bémol* ne baisse cette note que *d'un nouveau demi-ton.*

5. **D.**—Comment appelle-t-on l'action de passer d'un ton à un autre ?

R.—Cette action s'appelle *moduler.*

6. **D.**—Qui le premier fit usage des modulations ?

R.—Ce fut Monteverde, vers la fin du seizième siècle.

7. **D.**—Peut-on dire qu'on *module* quand on passe d'un *mode* à *l'autre ?*

R.—Oui, quoiqu'on passe de l'un à l'autre sans changer de ton ; car c'est aussi faire des *modulations* que de changer de mode.

NOTA.—*Moduler*, c'est parcourir les cordes d'un ton ou de plusieurs, l'un après l'autre, en les employant méthodiquement ou harmoniquement, ainsi qu'il arrive dans les préludes, ou d'une manière plus régulière, comme dans les morceaux de différents caractères.—*Moduler*, c'est proprement faire usage d'une modulation ou de plusieurs successivement ; car deux modulations ne peuvent exister à la fois, quel que soit le nombre des parties, parceque l'unité de ton ou de modulation est la première chose que l'on doive conserver avec soin.—Enfin l'art de bien *moduler* est une des parties les plus importantes de la composition.

On dit aussi : *moduler sans sortir du ton et du mode ;* c'est parcourir tous les tons de la gamme avec un chant agréable, en ramenant souvent et sans trop d'uniformité les trois sons principaux, la dominante, la tonique et la sous-dominante.—*Moduler dans des tons et modes différents*, c'est conduire la melodie et l'harmonie d'un ton à un autre ton, d'un mode à un autre mode, au moyen des altérations.

Je termine cet article par la figure ci-contre du *Cercle harmonique* qui démontre *de visu* à l'élève la corrélation qui existe entre les deux modes. Je ne saurais trop insister pour que le professeur explique clairement cette figure qui complète les exemples que j'ai tracés dans le cours de ce chapitre, et qui ont tous une grande importance pour l'étude du solfège et du piano. On apporte généralement peu de soin à faire connaître aux élèves tous les principes de la musique.

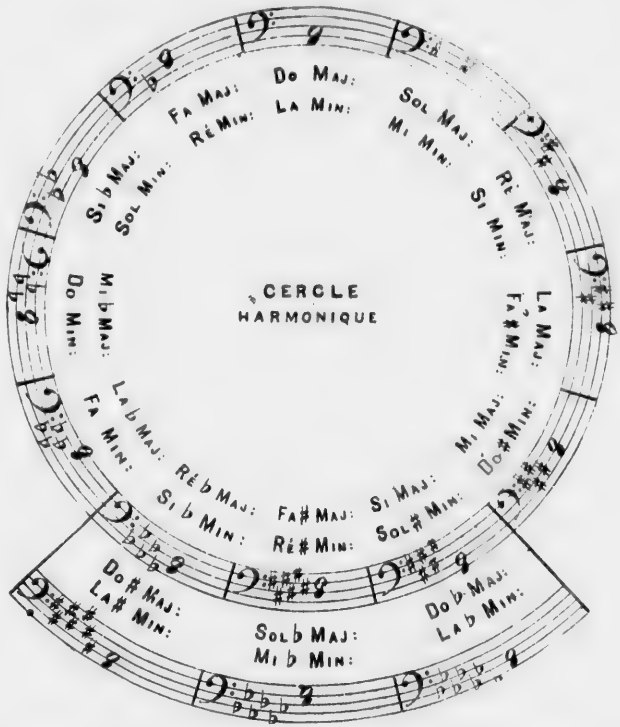
REMARQUES.

De même que l'absence de tout accident à la clef nous a donné deux gammes, l'une majeure (Do) et l'autre mineure (La), chaque nombre d'accidents dont la clef sera armée, nous donnera également deux gammes majeures et mineures.—*Armer une clef*, c'est y placer des dièses et des bémols pour préciser le ton.

Le *cercle Harmonique* ci-après donne un ensemble complet des accidents exigés pour chaque gamme.

Les *notes blanches* représentent les tons mode majeur, et les *notes noires* les tons mode mineur.

Exemple.



Les deux gammes majeure et mineure qui ont un égal nombre d'accidents, étant considérées l'une par rapport à l'autre, s'appellent *modes relatifs*. Le mode mineur, comme on le voit ici, est invariablement placé à une tierce mineure *au-dessous* du 1er degré de son relatif

majeur, et par conséquent il va sans dire, que le mode majeur se trouve à une tierce mineure *au-dessus* du 1er degré de son relatif mineur.

On appelle en Harmonie *Tons relatifs* les six tons qui ne diffèrent l'un de l'autre que par un seul accident.

Si l'on fixe pour ton principal une note quelconque dans le cercle Harmonique, les cinq notes qui l'entourent indiquent les cinq tons relatifs du ton fixé le premier. Ainsi les *Tons relatifs* sont les *six tons* qui ne diffèrent l'un de l'autre que par un seul accident, tandis que les *modes relatifs* sont les *deux tons* ayant un égal nombre d'accidents à la clef, et dont la seule différence consiste dans l'altération accidentelle de la note sensible au mode mineur.

REMARQUES.

Comme nous le disons plus haut, la connaissance de toutes les gammes est absolument nécessaire pour bien comprendre certaines parties de la théorie musicale. Evidemment ce dernier exemple ne peut-être compris que par celui qui sera initié aux signes accidentels que contiennent plusieurs gammes en mode mineur. Cela explique l'étendue que nous avons donnée à la *formation de la gamme.*

SIXIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

Des accents et des agréments.

1. **D.**—Comment appelle-t-on les accents pour donner de la variété à l'exécution, ainsi que pour faire sentir et exprimer les différentes phrases musicales?

R.—On nomme ces accents *ponctuation.*

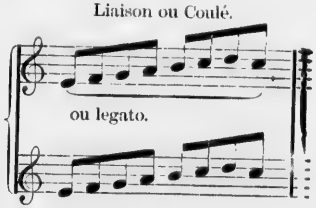
2. **D.**—Quels sont ces accents ?

R.—Le *Lié* ou *Coulé*—la *Syncope*—le *Piqué*—le *Détaché* et le *Soufflet.*

3. **D.**—Qu'est-ce que le Lié ou Coulé ?

R.—Le *lié* ou *coulé* est une courbe qui unit deux ou plusieurs notes.—Exemple :

Liaison ou Coulé.

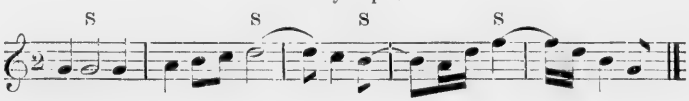


NOTA.—Le *lié* s'exécute en ne laissant aucun silence d'une note à l'autre.

4. **D.**—Qu'est-ce que la Syncope ?

R.—La *Syncope* est l'effet qui résulte d'une *valeur* quelconque partagée également entre la partie *faible* d'un temps et la partie *forte* du temps suivant.—Exemple :

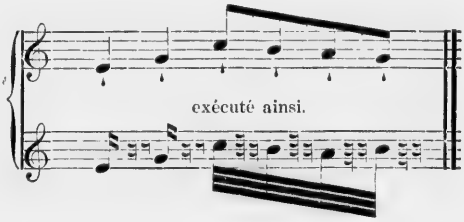
Des Syncopes.



5. **D.**—Qu'est-ce que le Piqué ?

R.—Le *piqué* est représenté par une *virgule* droite placée sur la note: il ne donne à la note que le quart de sa valeur et en laisse les trois autres quarts en silence.—Exemple :

Du Piqué.



6. **D.**—Qu'est-ce que le Détaché ?

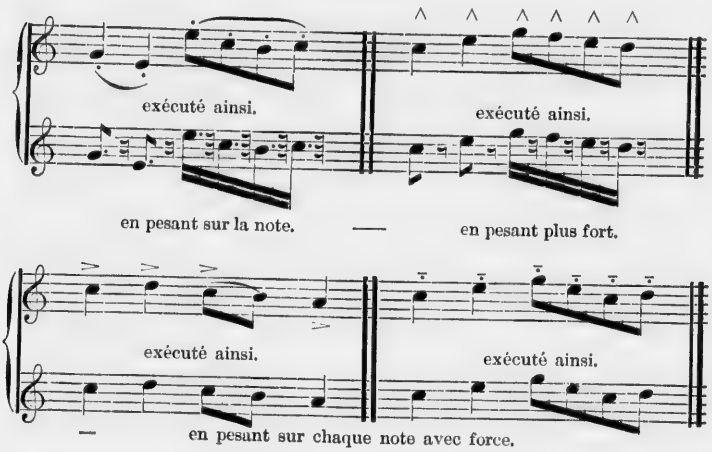
R.—Le *détaché* ou *staccato* est représenté par un *point* placé au-dessus de la note ; il ne donne à la note que la moitié de sa valeur et en laisse l'autre moitié en silence.—Exemple :

Du Détaché ou Staccato.

7. **D.**—Qu'est-ce que le Porté ?

R.—Le *porté* est représenté par quatre signes ou *signes d'intensité*, ⌒, ou ∧, ou >, ou ± ; et chaque signe est placé sur la note et ne donne à la note que les trois quarts de sa valeur en laissant l'autre quart en silence.—Exemple :

Du Porté.



8. **D.**—Qu'est-ce que le Soufflet?

R.—Le *soufflet* < ou >, plus ou moins allongé, sert à renforcer ou à diminuer le son, selon sa position.—Exemple :

Du Soufflet.

9. **D.**—À quel siècle appartient la première apparition de la *Syncope?*

R.—Au quatorzième siècle. Ce signe a été généralisé par les auteurs modernes.

ARTICLE II.

Des différents agréments.

1. **D.**—Qu'appelez-vous *Agréments?*

R.—On appelle ainsi ce qui donne aux notes de la variété, du brillant, et enfin tout ce qui peut leur ôter la monotonie qui résulterait d'une seule manière de les rendre.

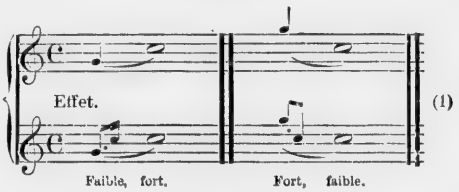
2. **D.**—À quelle époque et comment les premiers agréments du chant se sont-ils introduits dans la musique ?

R.—Au douzième siècle et à la suite des guerres en Terre-Sainte. Ces ornements sont une imitation de la musique des Orientaux.

3. **D.**—De combien sont-ils d'espèces ?

R.—Ils sont de six espèces, savoir : le *port-de-voix*, qui est représenté par une petite note formant intervalle disjoint, plus ou moins éloigné, avec la note qui suit, et sur laquelle elle doit se résoudre ; il se fait par un coulé léger, partant de la petite note, pour passer sur la note principale en l'enticipant. Quand le *port-de-voix* part d'en-bas il faut aller du faible au fort, et le contraire quand il part d'en-haut.—Exemple :

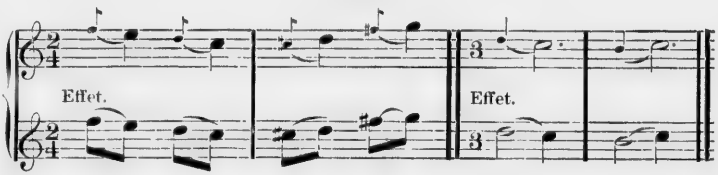
Le Port-de-Voix.



4. **D.**—Quel est le second signe ?

R.—L'*appogiatura* ou petite note sur laquelle on appuie avant d'attaquer la note principale qui la suit et qui doit être attaquée moins fort.—Exemple :

L'Appogiatura.

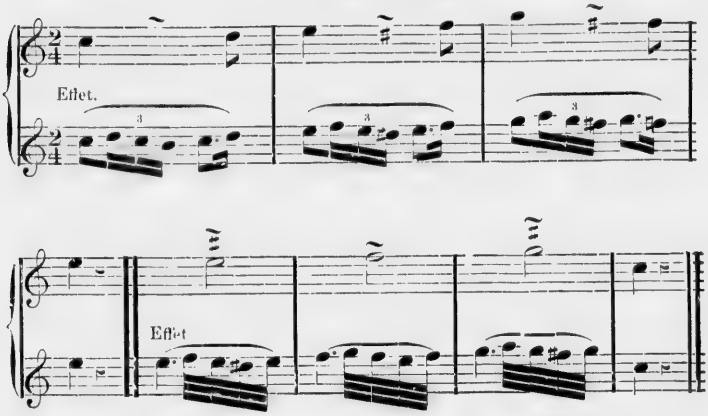


5. **D.**—Quel est le troisième signe ?

R.—Le *grupetto* ou *brisé* est un groupe de quatre notes qui se représente ainsi ~ ; il se place au-dessus de la note avec laquelle il se lie, ou entre deux notes: dans ce dernier cas, il se fait avec la note qui le précède. Le plus ou moins de vitesse du *grupetto* dépend du caractère du morceau de musique, c'est-à-dire que si le morceau est lent on doit le faire lentement, et s'il est vif on le fait avec énergie.—Exemple :

(1) Il est on ne peut plus essentiel de se familiariser promptement avec les signes de ces exemples.

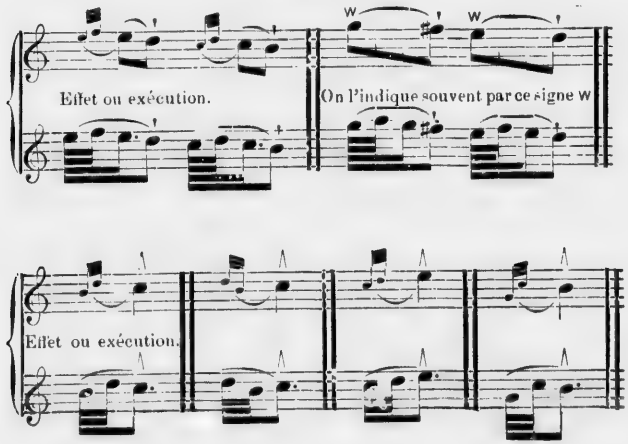
Le Grupetto ou Brisé.



6. **D.**—Quel est le quatrième signe?

R.—Le *mordente* ou *mordant* se représente ainsi w ; il se fait par deux battements *brusques*, *vifs* et *secs*, avec le seconde superieure de la note sur laquelle le mordant est placé. Exemple :

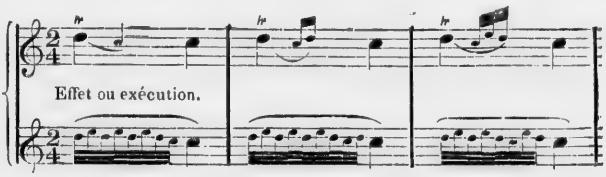
Le Mordente ou Mordant.



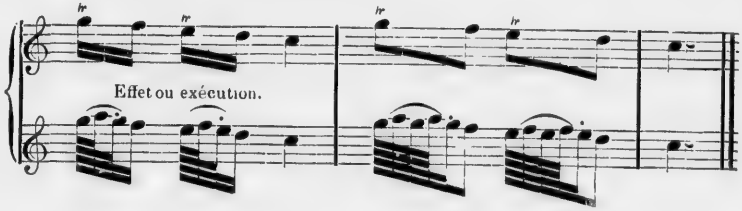
7. **D.**—Quel est le cinquième signe ?

R.—Le *trille*, improprement appelé *cadence ;* il se marque ainsi *tr* au-dessus de la note qui doit être trillée ; il se fait par des battements plus ou moins nombreux, selon le degré d'agilité des doigts de l'exécutant, et autant de temps que doit durer la note sur laquelle le trille est placé.—Exemple :

Trille.



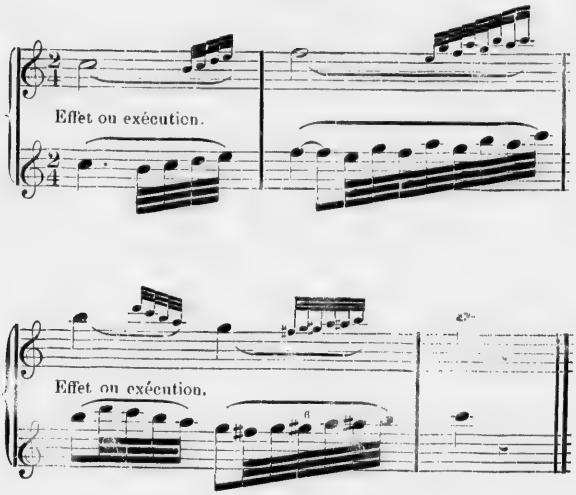
NOTA.—Dans un passage vif le trille se fait comme le mordant, c'est-à-dire par un ou deux battements et sans terminaison.—Exemple :



8. **D.**—Quel est le sixième signe ?

R.—Ce sont les *floritures.* On appelle ainsi toute espèce d'ornement, tels que des fractions de gammes par degrés conjoints, disjoints ou chromatiques, plus ou moins longues ; elles s'écrivent par des petites notes.—Exemple :

Fioritures.



NOTA.—On ne doit jamais abuser de ces ornements, car au lieu de donner de l'élégance et de la grâce à une phrase musicale (1), souvent ils l'alourdissent et y jettent de la confusion.

ARTICLE III.

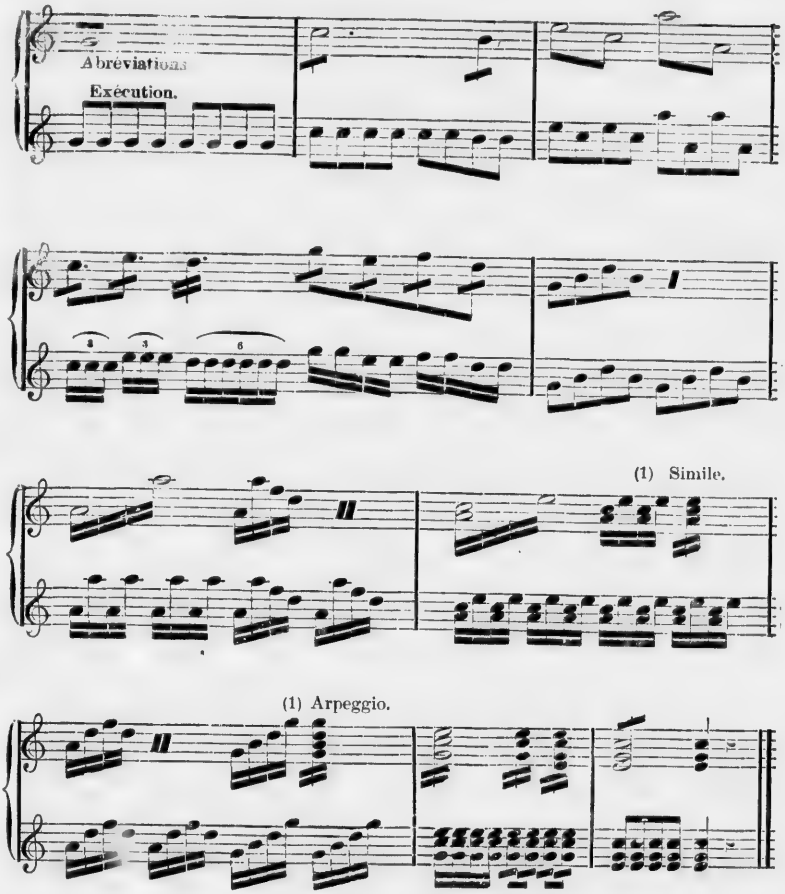
Des abréviations, du Renvoi, de la Reprise et du Point d'Orgue.

1. **D.**—Qu'est-ce que signifie le mot *abréviation ?*

R.—Ce mot signifie la manière de représenter plusieurs notes par une seule ou par un *signe* qui les remplace.—Exemple :

(1) *Phrase musicale*, suite de sons, de deux, de quatre, six, huit mesures formant un sens. Il y a des phrases de trois mesures, mais celles-ci doivent avoir pour correspondantes d'autres phrases du même nombre.

Des Abréviations.

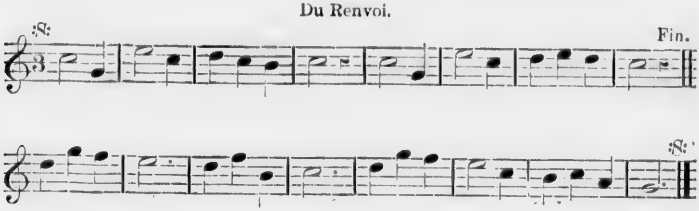


(1) *Simile* ou *Arpeggio* indique de suivre l'exécution dans le même ordre que ce qui précède.

2. **D.**—Qu'est-ce que le Renvoi ?

R.—Le *renvoi* est un signe :S: qui indique de retourner à un autre signe semblable et de continuer jusqu'au mot *fin*.—Exemple :

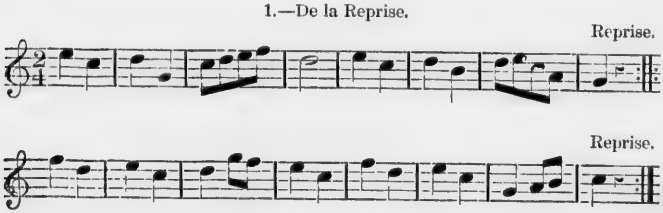
Du Renvoi.



3. **D.**—Qu'appelle-t-on une Reprise ?

R.—On appelle ainsi un signe de renvoi ou deux points placés auprès d'une double barre qu'on nomme *barres de reprise*.—Exemple :

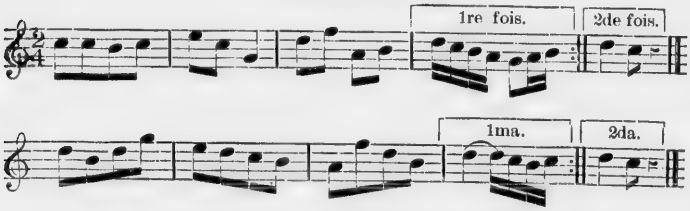
1.—De la Reprise.



4. **D.**—La Reprise présente-t-elle un autre cas ?

R.—Oui ; il est des cas où l'on écrit à la fin de chaque reprise 1re fois, 2de fois, ou 1ma, 2da, quand la mélodie l'exige, alors on exécute la 1re fois pour recommencer la reprise, ensuite on saute par-dessus la 1re fois pour exécuter la 2de fois et passer à la seconde reprise. —Exemple :

2.—De la Reprise.



5. **D.**—Qu'est-ce que le Point d'orgue?

R.—Le *point d'orgue* a trois significations, savoir : *Point de repos.—Point d'arrêt* ou *de Suspension.*—et *Point final* ou *Cadenza.* Il indique toujours de rester plus longtemps que la valeur.—Exemple :

Du Point d'orgue

(1) Point de repos. (2) Point de repos.

(3) Point d'arrêt. (4) Point final ou cadenza.

NOTA.—(1) Dans ce cas, on reste sur la note le temps qu'on veut, sans y ajouter aucun agrément.

(2) Dans ce seconde cas, on peut y ajouter quelques notes d'agrément.

(3) Comme point d'arrêt, on doit quitter la note aussitôt qu'on l'a attaquée et rester à volonté sur le seconde point placé sur le silence.

(4) Le point final, appelé aussi *cadenza*, est placé sur la première note d'une mesure et suivi d'un trille ; ou peut y ajouter tous les traits qu'on veut.

ARTICLE IV.

Des termes italiens qui indiquent le mouvement et les nuances.

1. **D.**—Comment s'appelle l'action d'opposer la force à la douceur dans l'exécution d'un morceau ?

R.—Cette action s'appelle *nuancer la musique*, lui donner de l'*expression*, de la *vie*, de la *couleur*.

2. **D.**—Comment s'indiquent ces nuances ?

R.—Par des termes italiens qui se mettent partout où leur présence est utile.

3. **D.**—Qui le premier employa ces termes, ou du moins les principaux ?

R.—Ce fut Dominique Mazzochi, musicien de l'école romaine, qui vivait vers 1638.

4. **D.**—Quels sont ces termes ?

R.—Attendu qu'il serait difficile de les indiquer tous, je me contenterai de donner ceux qui se rencontrent le plus souvent et qui sont généralement adoptés.

INDICATION DES NUANCES.

TERMES ITALIENS.	SIGNIFICATION.
Mezzo forte	A demi-fort.
Mezzo voce	A demi-voix.
Piano ou dolce	Doux. Se marque par *p* ou *dol*.
Pianissimo	Très-doux. Se marque par *pp*.
Crescendo	Augmentez le son peu à peu.
Decrescendo	Diminuez le son peu à peu.
Rinforzando	Renforcez le son.
Smorzando	En mourant.
Legato	Toujours lié.
Forte	Fort. Se marque par *F*.
Fortissimo	Très-fort. Se marque par *FF*.

ABRÉVIATIONS DES TERMES.

Piano	ou	*P*	Faible, doux.
Pianissimo		*PP*	Très-faible, très-doux.
Dolce		*Dol*	Doux.
Forte		*F*	Fort.
Fortissimo		*FF*	Très-fort.
Mezzo forte		*mF*	Demi-fort.
Rinforzando		*Rinf*	En renforçant.
Sforzando		*sF*	Forçant subitement.
Crescendo		*Cresc*	En augmentant.
Decrescendo		*Decresc*	En diminuant de force.

Smorzando	*Smorz*	En mourant, éteindre.
Diminuendo	*Dim*	En diminuant.
Calando	*Cal*	Diminuer, décroître le son et le mouvt.
Estinto	*Estin*	En éteignant le son.
Ritardando	*Ritar*	En retardant.
Rallentendo	*Rall*	En rallentissant.
Ritenuto	*Rit*	Retenu.

TERMES ITALIENS.		SIGNIFICATION.
A tempo	—Tempo 1°	Premier mouvement.
Accelerando	*Accel*	En accélérant.
Ad libitum	*Ad lib*	À volonté.
A piacere	*A piac*	À plaisir.
Espressivo	*Espr*	Expressif.
Leggiero		Léger.
Con anima		Avec âme.
Con spirito		Avec esprit.
Con grazia		Avec grâce.
Con gusto		Avec goût.
Con delicatezza		Avec délicatesse.
Con fuoco		Avec feu.
Con calore		Avec chaleur.
Con forza		Avec force.
Con duolo		Avec douleur, tristesse.
Languido		Languissant.
Lusingando		En flattant, ou caressant.
Stringendo		En serrant.
Poco a poco		Peu à peu.

Termes ajoutés au Mouvement.

(Voyez à la page 25.)

TERMES ITALIENS.	SIGNIFICATION.
Dolorozo	Douloureux.
Con expressionne	Avec expression.
Moderato	Modéré.
Commodo	Commode.
Non troppo	Pas trop.
Quasi	Presque.
Con Brio	Avec du brillant.
Brioso	Vif, agité.
Agitato	Agité.
Scherzando	Gai, léger, en badinant.
Mosso	Animé.
Con moto	Avec mouvement.
Con impeto	Avec impétuosité.
Molto ou Assai	Beaucoup.

Termes n'indiquant ni Mouvement ni Nuance.

TERMES ITALIENS.	SIGNIFICATION.
Solo	Seul.
Tutti	Tous ensemble.
Arpeggio	Arpège.
Pizzicato	Pincer les cordes.
Col arco	Avec l'archet.
Volti subito ou V. S.	Tournez de suite.
Da capo ou D. C. (*)	Retournez au commencement du signe.
Battute	Battre avec l'archet sur la corde.
Alla capella	En style de chapelle, à deux temps vifs.
Messa	Messe.
Aria de chieza	Air d'église.
Al Signo :S: ou Da capo al signo, ou D. C. al signo.	Renvoi. Il indique qu'il faut retourner au signe semblable que vous avez rencontré le premier. Il se met souvent à la fin d'une reprise.

ARTICLE V.

De la manière d'être assis et de la position du corps devant le Piano.

On doit être assis devant le milieu du piano ; il faut que les coudes soient un peu au-dessus des touches blanches, le corps droit, sans roideur, et les pieds toujours appuyés.

Position de la main.

Il faut que la main soit à la même hauteur que l'avant bras ; le poignet, par conséquent, ne doit être ni creusé, ni bombé : les doigts seront arrondis, et le pouce légèrement courbé sera placé sur le bord de la touche. Les doigts devront agir sans que la main fasse aucun mouvement.

(*) Introduit dans la musique par Alexandre Scarlatti, en 1693.

ement du signe.
la corde.
deux temps vifs.

ourner au signe
ontré le premier
e reprise.

ps

un peu au-dessus
ès.

par conséquent,
gèrement courbé
ain fasse aucun